This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Ln L 707

Frhl. Carl von
Rothschildsche
Bibliothek-Stadt
Frankfurt a. Main

Geſchichte

der

dramatiſchen Literatur und Kunſt

in Spanien.

Dritter Band.

352

Geſchichte

der

dramatiſchen Literatur und Kunſt

in Spanien.

Von

Adolph Friedrich von Schack.

Zweite, mit Nachträgen vermehrte, Ausgabe.

Dritter Band.

Frankfurt am Main.

Verlag von Joſeph Baer.

1854.

Spanish
Barr
4-28-32
25869

Vorrede.

Der vorliegende dritte Band der Geſchichte der dramatiſchen Literatur und Kunſt in Spanien ſollte nach der anfänglichen Berechnung zu gleicher Zeit mit den beiden erſten ausgegeben werden, und nur zufällige, von meinem Willen unabhängige, Umſtände haben deſſen Erſcheinen um faſt ein Jahr verzögert.

Wenn die weitſchichtige Arbeit, deren Schluß ich hiermit der Oeffentlichkeit übergebe, dazu beitrüge, die ſeit lange entſchlummerte Neigung für die ſpaniſche Poeſie von Neuem zu erwecken und die nähere Kenntniß derſelben zu befördern, ſo würde mir dies freilich ſchon allein eine Befriedigung gewähren; aber wie Bouterwek in ſeiner Vorrede ſagte, nur dann würde er glauben, ſein Geſchichtswerk nicht umſonſt geſchrieben zu haben, wenn dasſelbe durch die ſchönen Töne von Süden her den deutſchen Geiſt zu neuer Selbſtthätigkeit belebte, ſo will auch ich nicht verſchweigen, daß mich noch andere Hoffnungen und Wünſche bei dem Unternehmen beſeelt und mir die Luſt und Ausdauer bei der Ausführung des-

ſelben wach erhalten haben. Dieſe Hoffnungen waren auf einen, wenn auch nur indirecten, Einfluß gerichtet, den die Kenntniß der dramatiſchen Literatur der Spanier auf die Regeneration der deutſchen Bühne ausüben könnte. Es liegt außerhalb des Kreiſes literar-hiſtoriſcher Werke, unmittelbar in das Leben und Schaffen der Poeſie einzugreifen: aber den dichteriſchen Kräften die Richtungen zeigen, in welchen ſie Erfolge zu ſuchen haben, ihren Geſichtskreis erweitern, ſie mit neuen Anſchauungen bereichern — das vermögen ſie. Welche große Lehre nun aus der Geſchichte des ſpaniſchen Theaters in ſeiner Blüthe und in ſeinem Verfall zu ziehen ſei, wie das Drama ein volksthümliches ſein, wie es die geſammten Elemente einer Nation befriedigen und deren höchſte und heiligſte Intereſſen in ſeinen Kreis ziehen müſſe, wie das Selbſtändige, auf einheimiſche Bedingungen Gegründete in Geiſt und Form ſeinen Grund und Boden bilde, — darüber hat ſich das Werk ſelbſt zur Genüge ausgeſprochen. Durch dieſe Erkenntniß aber iſt weder die Schule, die wir in den fremden Literaturen machen können, noch die freie und ſelbſtthätige Aneignung des Ausländiſchen verdammt. Der Bekanntſchaft mit Shakſpeare verdanken wir ſo ziemlich Alles, was in der dramatiſchen Production Deutſchlands gehaltvoll iſt; die nähere Kenntniß der Spanier könnte uns in gleicher Weiſe die fruchtbringendſten Anregungen geben und eine neue Aera des deutſchen Theaters her-

beiführen helfen. Wenn es unſerer Schauſpielpoeſie bei dem unſäglich engen Kreiſe, in dem ſie ſich bewegt, beſonders wünſchenswerth ſein muß, neuer Ideen und Stoffe theilhaftig zu werden, welche unerſchöpfliche Fundgrube von Motiven und Erfindungen bietet ihr die ſpaniſche Bühne dar! In noch viel höherem Maaße aber verdienen Calderon, Lope und die Anderen ihrer Zeit in Bezug auf die Kunſt der dramatiſchen Geſtaltung und auf die Verbindung von ſceniſcher Wirkſamkeit mit poetiſcher Kraft in ihren Stücken ſtudirt zu werden. Es iſt wahr, ſchon einmal hat das deutſche Drama aus dem ſpaniſchen Nahrung gezogen, und es mag zugegeben werden, daß die Ernte nur kläglich ausgefallen iſt: aber es wäre traurig, wenn der erſte, durch die Schuld derer, die ihn anſtellten, mißglückte Verſuch von neuen und wiederholten abſchrecken ſollte. — Denn wie ſind bisher die Spanier nachgeahmt worden! Statt ſich an das Weſentliche und Ewige in ihren Werken zu halten, hat man nur die äußere Form derſelben in's Auge gefaßt und dieſe auf die ungeſchickteſte Art nachgebildet oder vielmehr parodirt. In der That, was haben die deutſchen Dramen im ſogenannten ſpaniſchen Style, ich ſage nicht mit Calderon, ſondern nur mit ſchlechten Calderons-Überſetzungen gemein, als die wechſelnden Reimarten und Aſſonanzen, die überall das Mühſelige und Qualvolle der Arbeit zur Schau tragen und bei allen Anſprüchen auf Kunſtfertigkeit in einer

Weiſe gehandhabt ſind, als wenn das metriſche Schema das allein Wichtige wäre, die Rohheit und Ungeſchlachtheit der Sprache aber, die hineingezwängt wird, nicht weiter in Betracht käme? Dem Gehalte nach kann nichts verſchiedener ſein; ſtatt der Lebendigkeit und ſinnlichen Klarheit, mit welcher die Spanier ſelbſt das Geheimnißvollſte darzuſtellen wußten, finden wir bei ihren deutſchen Nachahmern einen nebelgrauen Wirrwarr erkünſtelter Empfindungen, eine ſüßliche durchaus anwidernde Frömmelei; ſtatt der hochausgebildeten dramatiſchen Kunſtform eine ſo gänzliche Abweſenheit aller Compoſition, daß man ſich zu den erſten Anfängen des Theaters zurückverſetzt glaubt. Faßt man gar die Dramen der Schickſalspoeten in's Auge, die ſich auf Calderon zu ſtützen wähnten, ſo finden ſich in ihnen die ſpaniſchen Formen auf's Aergſte mißhandelt, inſofern an die Stelle der in ſtrenger Geſetzmäßigkeit und ſonorer Anmuth hingleitenden Redondillen und Romanzen jene „widerſinnigen hiatusreichen Halbtrochäen treten, in denen bald ein Reim ſich findet, bald auch wieder nicht," an die Stelle der aus dichteriſcher Anſchauung hervorgeblühten Bilderpracht hohle und bedeutungsloſe Phraſen, die ſich zu jener verhalten mögen, wie Leierkaſtenſtücke zu einer Beethoven'ſchen Symphonie; von Geiſt und Gehalt kann bei dieſen Machwerken ohnedies nicht die Rede ſein. — Es wäre Beleidigung, wenn man die umfangreichen dramatiſchen

Gemälde eines großen und verehrten deutſchen Meiſters, die, wie der Verfaſſer ſelbſt ſagt, durch die „reiche und entzückende Ausſicht in die ſpaniſche Poeſie“ angeregt worden ſind, mit den bisher genannten Schauſpielen irgend zuſammenſtellen wollte; zu beklagen iſt nur, daß der Dichter ſich ſo ſchrankenlos in die Breite ausgedehnt und dadurch abſichtlich den Gewinn annullirt hat, den die Bühne aus ſeinen Werken hätte ziehen können. Gerade auf der Seite nun, welche bisher faſt ganz unberückſichtigt geblieben iſt, in Bezug auf die Verbindung des poetiſchen Geiſtes mit jener Concentration des Stoffes, welche der Bühne nöthig iſt, müßte das ſpaniſche Drama, um wahrhaft belebend auf das unſere zu wirken, der Lehrer der jüngeren Generation ſein. Die metriſche Form dichteriſcher Werke iſt bei den verſchiedenen Nationen nach den Bedingungen einer jeden Sprache verſchieden, aber dramatiſches Leben und poetiſcher Gehalt ſind überall, bei den Griechen wie bei den Engländern, bei den Spaniern wie bei den Deutſchen dasſelbe, und wo ſich nicht beide vereinigen, da kann von einem wahren Schauſpiel nicht die Rede ſein; ein dramatiſches Gedicht, das ſich nicht aufführen läßt, iſt eben ſo viel, wie eine Partitur, die nicht geſpielt werden kann; ein Bühnenſtück aber, welches in trockenen Umriſſen nur Vorfälle der gemeinen Wirklichkeit ſchildert, ohne den Stoff durch ideelle Auffaſſuug und poetiſches Colorit zu adeln, entweiht die Bretter eben ſo

ſehr, wie es Seilſpringer und tanzende Hunde thun. Wie uns nun für die Tragödie und das hiſtoriſche Drama vorzüglich die Engländer ſtets als leuchtende Sterne werden vorſchweben müſſen (obgleich auch hier von dem ſüdlichen Volke unendlich viel zu lernen wäre), ſo dürften uns für das Luſtſpiel in jener höheren Geſtalt, in welcher es allein zur Literatur gerechnet werden darf, beſonders die Spanier als Vorbild dienen. Will man Beiſpiele, wie ein begabter Geiſt aus dem Quell fremder Dichtung ſchöpfen und ſich in ſelbſtändiger Weiſe die Vorzüge derſelben zu eigen machen könne, ſo nenne ich unſeren herrlichen Platen; dieſer kannte und ſtudirte die Spanier, und man erkennt in ſeinem "Schatz des Rhampſinit" und "gläſernen Pantoffel" die Anregung, welche er von dieſer Seite zu dem Verſuche einer Wiederbelebung des höheren Luſtſpiels empfing: aber er hielt ſich nicht ſclaviſch an das Formelle, er ſuchte in freier Weiſe den Geiſt der ſpaniſchen Comödie zu reproduciren und bereicherte ſo unſere an Erzeugniſſen der komiſchen Muſe ſo arme Bühne mit einigen wahrhaft trefflichen Werken dieſer Gattung. Daß aber dieſe Stücke, ſo wie noch einige andere unſerer beſſeren Dramatiker, z. B. von Immermann, nicht aufgeführt werden, iſt ein ſchwerlaſtender Vorwurf für unſere Bühnendirectionen, welche durch die ſtete Vorführung gehaltloſen aus- und inländiſchen Plunders recht ſyſtematiſch auf den Ruin des guten Geſchmacks

und auf die Abtödtung alles poetiſchen Sinnes auszugehen ſcheinen.

Und dies führt mich denn noch auf einen anderen Punkt. Der immer tiefer einreißende ſchmachvolle Verfall unſeres Theaters, der den gebildeten Deutſchen mit Schmerz und Unwillen erfüllen muß, macht wohl jedem Denkenden die Nothwendigkeit klar, daß man auf Mittel ſinne, die Bühne aus dieſer Erniedrigung zu erheben. Alle Klagen und Declamationen aber helfen nichts, ſo lange man den Repertoires nicht eine reichliche Zahl von Schauſpielen empfehlen kann, welche dramatiſche und wahrhaft poetiſche Kraft mit einander verbinden. Das Verlangen des Publikums nach Mannichfaltigkeit des Genuſſes iſt ein gegründetes, und überall, wo das Theater wahrhaft geblüht hat, iſt dieſes Verlangen durch zahlreiche und verſchiedenartige Werke befriedigt worden; man kann es daher eben ſo wenig den Zuſchauern verargen, wenn ſie über die wenigen aufführbaren Dramen unſerer claſſiſchen Dichter hinaus noch andere zu ſehen begehren, wie den Directionen, wenn ſie dieſen Trieb zu befriedigen trachten. Der Fehler iſt nur, daß die letzteren, ſtatt die Lücken ihrer Repertoires auf würdige Art zu ergänzen, dem Hange eines gedankenloſen Pöbels zu nichtswürdigem Zeitvertreibe durch die ſeichteſten und elendeſten Novitäten fröhnen. Es hilft nichts, daß die Vertheidiger des heutigen Bühnenweſens einwenden, der Geſchmack des Publikums

laſſen, welche wohl verdienen, aufgeführt zu werden; lebende Talente werden, wenn ſie die Bühne einer edleren Richtung geöffnet ſehen und ihren poetiſchen Sinn wie ihre Kenntniß der theatraliſchen Erforderniſſe durch die Anſchauung guter Schauſpiele ausbilden können, nicht ſäumen, mit achtbaren Productionen hervorzutreten: aber dies Alles wird nicht ausreichen, um uns ſofort ein werthvolles Repertoire von der erforderlichen Reichhaltigkeit zu geben. Bevor wir eine originale und mannichfaltige dramatiſche Literatur beſitzen, müſſen wir daher unſtreitig unſere Zuflucht zu dem Auslande nehmen, — nur um des Himmels Willen nicht zu den Schauſpielfabrikaten jener Nation, von welcher Leſſing ſagte, ſie habe nie ein Drama gehabt, und welche wahrlich ſeitdem keines gewonnen hat! Die engliſche Bühne bietet dagegen eine treffliche Fundgrube dar, und manches Stück von Fletcher oder Maſſinger würde, bei gehöriger Säuberung, des Erfolges nicht verfehlen: wo aber flöſſe ein ſo unverſiegbar reicher Quell der allervortrefflichſten, zugleich poetiſch werthvollen und allen ſceniſchen Anforderungen entſprechenden Dramen, wie in Spanien? Sich dieſe Schätze entgehen zu laſſen und auf den bildenden Einfluß zu verzichten, den die Anſchauung ſo großer, ſämmtlich zunächſt auf die Darſtellung, nicht für die Lectüre, berechneter Bühnenwerke auf die Beſſerung des Theatergeſchmacks üben könnte, würde ein unverzeihliches Verſehen ſein. Ich weiß, wie

vielen Widerſpruch man hiergegen erheben wird, ich weiß, daß es gegenwärtig Mode iſt, die Dichtungen Calderon's und Lope's als Curioſitäten anzuſehen, denen zwar nicht aller Werth abzuſprechen, aber keine Bedeutung mehr für unſere Zeit beizulegen ſei. Da man gerne Autoritäten hört, ſo will ich dieſer Meinung entgegenhalten, daß Göthe bald nach dem Erſcheinen der Schlegelſchen Ueberſetzung den „ſtandhaften Prinzen“ zur Aufführung gebracht und dabei geäußert hat, „durch Calderon werde der deutſchen Bühne ein ganz neues Terrain erobert;“ daß Immermann denſelben Spanier als den „Theaterdichter par excellence,“ als denjenigen Dramatiker bezeichnet hat, welcher unter Allen die höchſte poetiſche Kraft mit der größten techniſchen Fertigkeit und vollkommenſten Bühnenpraxis vereinigt habe. Zur faktiſchen Widerlegung jener Anſicht dient ferner, daß mehrere ſpaniſche Dramen da, wo man ſie zur Darſtellung gebracht, ihren Eindruck nicht verfehlt haben. Der „ſtandhafte Prinz“ erregte in Weimar ſo allgemeinen Enthuſiasmus, daß, wie ein Augenzeuge berichtet, das Publikum ſich an ihm nicht ſatt ſehen konnte; mit dem „wunderthätigen Magus“ brachte Immermann, wie man in ſeinen Memorabilien leſen kann, in Düſſeldorf die ungemeinſte Wirkung ſelbſt auf die Menge hervor; „die Tochter der Luft“ fand auf derſelben Bühne in ihrer urſprünglichen Geſtalt Beifall, und anderswo iſt ihr ein ſolcher ſelbſt in einer mißlungenen

und daß keine ſo willkührliche Veränderungen, wie Weſt mit dem „Arzt ſeiner Ehre" vorgenommen hat, ſtatthaft wären, verſteht ſich von ſelbſt.

Unberechenbar würde der Einfluß ſein, den die ſinnig und verſtändig angeordnete Darſtellung der ſpaniſchen Meiſterwerke auf die Beſſerung des Geſchmacks zu üben vermöchte, und ſelbſt eine Rückwirkung auf die Production unſerer Dichter, eine Anregung ſchlummernder Talente könnte nicht ausbleiben. Iſt es nun erlaubt, ſich einen Augenblick der Hoffnung hinzugeben, daß früher oder ſpäter eine deutſche Theaterdirektion mit Ernſt und feſtem Willen auf eine Umgeſtaltung der Bühne hinarbeiten werde, ſo wird auch noch folgende Betrachtung verſtattet ſein. Ganz vergeblich müſſen alle Verſuche, eine Wendung der Dinge zum Beſſern herbeizuführen, ausfallen, ſo lange man nicht von dem Grundſatz ausgeht, alle ſeichten Trivialitäten, allen ganz gehaltloſen Plunder von dem Repertoire zu ſtreichen. Es hilft zu gar nichts, hier und da einmal ein gutes Stück aufzuführen und dann wieder die Erbärmlichkeiten des Tages; an einem Abend etwa den „König Lear" und am folgenden ein den geſunden Sinn anekelndes Schaugericht, erfunden von der küchenkundigen Bremer und für die Scene appretirt von der Birch-Pfeiffer, oder die noch viel verachtungswertheren Dramatiſirungen der ſchlechteſten franzöſiſchen Romane, welche gegenwärtig, zur Schmach deutſchen Geiſtes, unſere Bühnen ſchänden;

die ſegensreiche Wirkung der erſteren wird doppelt und dreifach durch die nachtheilige der letzteren annullirt. Nein, ehe man große Dichterwerke dadurch entweiht, daß man ſie in demſelben Theater vor leeren Bänken aufführt, in welchem am vorhergehenden Tage eine ſinnverwirrte Menge den Ausgeburten der modernſten Flachheit Beifall zugejauchzt hat, ehe man Productionen, die ſich wie feindliche Pole gegenüberſtehen, zuſammenkoppelt, verbanne man lieber alles Gehaltvolle und erkläre, daß die Bühne fortan nichts mehr mit dramatiſcher Kunſt und Poeſie zu ſchaffen habe, daß ſie nur für den Zeitvertreib des großen Haufens beſtimmt ſei, wie die Buden der Gaukler und Taſchenſpieler auf den Meſſen! Hat man dagegen den feſten Willen, das Theater wieder zu dem zu machen, was es einſt war und was es ſein ſollte, ſo ſtelle man die Maxime auf, nur gute und dichteriſch gehaltvolle oder doch wenigſtens ſolche Stücke zu ſpielen, welche Anlage und ein Streben nach dem Höheren zeigen; eine ununterbrochene Folge von ſolchen Darſtellungen muß das Publikum bilden und ihm jede Gelegenheit entziehen, in die angewöhnten corrupten Neigungen zurückzufallen; hat dasſelbe erſt eine Zeit lang ſolchen Aufführungen beigewohnt, ſo wird es (wie bei anhaltendem ſchönen Frühlingswetter auch die dickſte Eisrinde thaut) aus ſeiner Starrheit erwachen und den ungeheuren Contraſt zwiſchen den ihm nun liebgewordenen Dichtungen und der bisher bewunderten Waare einſehen. Hiermit iſt

keineswegs geſagt, daß nur die Meiſterwerke der früheren Zeit geſpielt werden ſollen, nein, auch den Arbeiten lebender Dichter, wenn ſie nur einigen Kunſtgehalt, nur dieſe oder jene gute Seite haben, iſt freier Zutritt zu verſtatten; wenn ſie ſich bei der Concurrenz mit jenen erhalten können — deſto beſſer für ſie; werden ſie aber verdrängt, ſo wird der Dichter durch den Wetteifer nur zu höherem Streben befeuert werden und aus ſeinem Mißlingen die Warnung ziehen, nicht anders als mit beſſeren Leiſtungen in die Laufbahn zu treten. — Wenn nun in Bezug auf die Wahl der Stücke jede Anbequemung an den verderbten Geſchmack der Menge nur vom Uebel ſein kann, ſo erſcheint in mancher anderen Hinſicht eine gewiſſe Accomodation an das Verlangen des Publikums, als Mittel zum Zweck, recht empfehlenswerth. Die Zahl derer, welche eine Dichtung in der ganzen Fülle ihrer Schönheit aufzufaſſen vermögen, wird unter den heutigen Theaterbeſuchern nicht eben groß ſein; man begnüge ſich nicht mit dieſen wenigen, man ſuche auch die Menge durch entgegenkommendes Verfahren für das Gute zu gewinnen; ſceniſche Pracht, glanzvolle Decorationen und Couliſſenkünſte werden z. B. als äußerer Schmuck eines guten Drama's nicht zu verſchmähen ſein; dieſe locken Manchen in's Theater, der vielleicht dem Stücke zu Liebe nicht hingegangen wäre, aber ſie werden zugleich Veranlaſſung, daß er eine Dichtung hört und ſieht, welcher er endlich Geſchmack abgewinnen wird. Immermann erzählt, wie

ſehr die Düſſeldorfer von dem Maſchinenweſen im „wunderthätigen Magus“ hingeriſſen worden ſeien; in gleicher Weiſe könnte man noch vielen anderen Werken der Spanier Eingang verſchaffen und auf dieſe Art ebenſo die Freunde der Dichtkunſt zufrieden ſtellen, wie den Sinn des Volks, ihm bis zu einem gewiſſen Grade nachgebend, allmälig auf das Beſſere hinlenken.

So viel über die Nebenabſichten eines Buches, deſſen nächſter Zweck eine hiſtoriſche Erweiterung der Literatur war, über die Art, wie ich wünſchte, daß dasſelbe von deutſchen Dichtern benutzt würde, um ſich mit neuen Ideen und Stoffen zu bereichern, und von Bühnenvorſtehern, um den unermeßlichen Ertrag kennen zu lernen, den ſie aus den Minen des ſpaniſchen Theaters ziehen können. Mancher wird unſtreitig dieſen Wunſch von vorn herein für vergeblich erklären, oder gar das ſanguiniſche Temperament belächeln, welches von drei dicken Bänden über das ſpaniſche Drama, die Niemand lieſt, eine Einwirkung auf das deutſche erwartet; allein es iſt ſchön, ein Ziel, das man ſelbſt für gut erkennt, nach dem Maaße der eigenen Kräfte verfolgt zu haben, und dieſes Bewußtſein hält mich ſchadlos, auch wenn ſich keine der Hoffnungen, die mich bei der Arbeit erfüllten, realiſiren ſollte.

Die hiſtoriſche und literariſche Behandlungsweiſe des Stoffes blieb in dem hier erſcheinenden dritten Bande der Geſchichte des ſpaniſchen Theaters die nämliche, wie in

den beiden früheren; es iſt diejenige, welche mir nach reiflicher Prüfung als die angemeſſenſte erſchien. Gewiß wird man mit mir einverſtanden ſein, daß jeder neue Vorwurf dem Geſchichtſchreiber der Literatur auch eine neue Art der Bearbeitung vorſchreibe, und daß es weder möglich, noch — die Möglichkeit einmal vorausgeſetzt — zweckmäßig ſei, bei einem bisher noch nie in ſeinem ganzen Umfange behandelten Gegenſtande gleich das erſte Mal dasſelbe Verfahren anzuwenden, wie bei ſolchen, die ſchon mehrfach und in ihrer vollen Ausdehnung bearbeitet worden ſind. Vergleichen wir in dieſer Hinſicht zwei bekannte und ausgezeichnete Werke — die Geſchichte der poetiſchen Nationalliteratur der Deutſchen von Gervinus, und Hammer's Geſchichte der perſiſchen Poeſie! Der Verfaſſer des erſten hatte ein ſchon vielfach cultivirtes Feld vor ſich, er konnte die Bekanntſchaft mit dem literar-hiſtoriſchen Stoffe bei ſeinen Leſern vorausſetzen, oder ſich doch auf allgemein zugängliche Bücher beziehen, aus denen ſich eine ſolche Bekanntſchaft erwerben ließ; — er handelte daher ganz richtig, indem er ſich nicht mit Angabe des Inhalts der einzelnen Dichtungen aufhielt, ſondern ſich vornämlich der Zeitgeſchichte zuwandte, um aus ihr ein neues Licht auf die Literatur zu verbreiten. In wie ganz verſchiedenem Falle befand ſich dagegen Hammer! Die perſiſche Poeſie war, als der große Orientaliſt es unternahm, ſie hiſtoriſch darzuſtellen, in ganz Europa ſo ziemlich eine **Terra incognita**, ihre Werke waren nur

wenigen Gelehrten vom Fach verſtändlich, und ſelbſt dieſen wegen der Seltenheit der Manuſcripte nur ſchwer erreichbar; dem Geſchichtſchreiber derſelben alſo lag es ob, den Leſern jenes, bis dahin mit ſieben Riegeln verſchloſſene, Gebiet möglichſt zu unmittelbarer Anſchauung zu eröffnen, ſie durch Analyſen der größeren, durch Ueberſetzungen der kleineren Gedichte in die Kenntniß deſſelben einzuführen. Bevor dieſe Hauptbedingung erfüllt war, mußten alle Raiſonnements und Reflexionen am unrechten Orte ſein. In ähnlichem, wenn auch nicht durchaus gleichem Falle ſchien mir derjenige zu ſein, welcher die Geſchichte des ſpaniſchen Theaters ſchreiben wollte; er fand allerdings mehr Vorarbeiten, als der letztgenannte Literarhiſtoriker, allein er konnte ſich auf kein Werk beziehen, in dem der Gegenſtand ſchon irgend erſchöpfend behandelt geweſen wäre; er durfte bei den Leſern keine umfaſſende Kenntniß der Productionen ſpaniſcher Dramatiker annehmen, ja er konnte ſie — wegen der großen Seltenheit alt-ſpaniſcher Bücher — nicht auf die Originalwerke verweiſen, um die mangelnde Kenntniß aus ihnen zu ergänzen. Seine wichtigſte Aufgabe war daher, dem Leſer einen möglichſt lebendigen Blick in das Innere der Bühnenpoeſie zu gewähren, und für dieſen Zweck waren Inhaltsanzeigen von den hervorſtechendſten Erzeugniſſen derſelben unerläßlich. Wenn ſolche ſchon durch die angedeuteten äußeren Umſtände bedingt wurden, ſo durf-

ten ſie auch in anderer Rückſicht nicht mangeln; nur ſie konnten eine Anſchauung von einer der weſentlichſten Eigenthümlichkeiten des ſpaniſchen Theaters geben, von jenem Reichthum der Erfindung nämlich, von jener erſtaunlichen Menge und Mannichfaltigkeit der Süjets, welche ausſchließlich ihm gehören und durch welche es, wie Riccoboni ſchon vor hundert Jahren ſagte, das große Muſter aller Bühnen von Europa geworden iſt. Wie ſehr nun dieſe bald ausführlicheren, bald kürzeren Inhaltsanzeigen, als Grundlage des Verſtändniſſes, nöthig ſchienen, ſo ergab ſich doch von ſelbſt, daß eine bloße Aneinanderreihung derſelben nicht genügte, daß eine Darlegung des Zuſammenhanges der verſchiedenen Erſcheinungen unter ſich, daß Erörterungen, Charakteriſtiken der einzelnen Dichter aus ihren Werken, Hindeutungen auf die Wechſelbeziehungen zwiſchen Bühne und Publikum und auf die Verhältniſſe der Dichtungen zu der Zeit und Nation, aus welcher ſie hervorgegangen, dem Ganzen Leben und Bewegung leihen mußten; eben wegen dieſer Fülle der Elemente aber, welche zuſammenkommen mußten, um die Geſchichte der ſpaniſchen Bühne zu geſtalten, ward es nöthig, jedem einzelnen derſelben eine gewiſſe Gränze zu ziehen; wie die Inhaltsangaben ſich gegenſeitig in der Ausdehnung beſchränken und mehr andeutend als ausführend verfahren mußten, ſo durften ſich auch die Betrachtungen nicht in die Breite verlieren und die

Hindeutungen auf die Zeitgeſchichte nicht über das hinausgehen, was in nächſter Beziehung zur Literatur ſteht. Wer an eine Arbeit über die dramatiſche Literatur und Kunſt in Spanien, wenigſtens an die erſte dieſer Art, das Anſinnen ſtellt, ſie ſolle auch auf entlegnere Punkte Rückſicht nehmen und ausführlich auf die übrige Zeitgeſchichte eingehen, der hat ſchwerlich irgend einen Begriff weder von dem, worauf es hier vornämlich ankam, noch von den ungeheuren Maſſen entlegenen und gänzlich ungekannten Materials, das zunächſt zu bewältigen und dem Leſer zur Anſchauung zu bringen war; er überträgt eine aus irgend einem Lieblingswerk des Tages abſtrahirte Anſicht von literarhiſtoriſcher Behandlungsweiſe auf ein Gebiet, das eine ſolche Behandlung noch durchaus nicht verträgt. Jedenfalls war ſo viel klar, daß ein Werk, welches eine Expoſition des beinahe unermeßlichen Stoffes ſogleich mit einer nach allen Seiten hin ergründenden Betrachtung verbinden wollte, von Anfang an ſtatt auf drei Bände etwa auf zehn angelegt werden mußte.

Daß die vorliegende, in der dargelegten Weiſe bearbeitete Geſchichte der ſpaniſchen Bühne keineswegs meine, den Stoff ſogleich vollſtändig erſchöpft zu haben, braucht dem Obigen nicht hinzugefügt zu werden. Nur die Anſprüche, welche an eine erſte, auf ſpärliche Vorarbeiten geſtützte Arbeit dieſer Art gemacht werden durften, glaubt ſie befriedigt zu haben.

Ternaux-Compans in Paris und Ludwig Lemcke in Braunſchweig für die ungemeine Liberalität, mit welcher ſie mir die Schätze ihrer ausgezeichneten Bibliotheken geöffnet haben, meinen verbindlichſten Dank ſage.

Frankfurt a. M., im Januar 1846.

Der Verfaſſer.

Inhalt

des dritten Bandes.

Drittes Buch.

Die Blüthenperiode des ſpaniſchen Theaters.

Zweite Abtheilung.

Das ſpaniſche Theater zur Zeit des Calderon.

Seite

Philipp's IV. Liebe zur dramatiſchen Kunſt 8
Hofbühne von Buen Retiro 5
Hoffeſtſpiele; Decorationspracht, die dabei zur Anwendung kam . . 11
Neue Epoche der Schauſpielpoeſie 16
Neue Gattungen von Theaterſtücken 19
Das äußere Bühnenweſen dieſer Zeit 24
Beginnender Verfall des ſpaniſchen Theaters unter Karl II. . . . 33
Calderon. 38
Allgemeine Charakteriſtik ſeiner dramatiſchen Kunſt 46
Specielle Betrachtung ſeiner einzelnen Werke 106
Religiöſe Schauſpiele 110
Schauſpiele aus der ſpaniſchen Geſchichte 146
Schauſpiele aus der Geſchichte des Alterthums 174
Mythologiſche Schauſpiele 187
Schauſpiele, deren Stoff aus älteren Gedichten u. Romanen genommen iſt 195
Schauſpiele, deren Handlung ganz der Erfindung Calderon's angehört 207
Luſtſpiele, welche das ſpaniſche Leben des 17ten Jahrhunderts ſchildern 226
Burlesken 248
Autos Sacramentales 251
Anhang. Ueber die Zahl und Chronologie von Calderons dramatiſchen Werken 274
Francisco de Rojas 295
Agustin Moreto 328
Matos Fragoſo 358
Chriſtoval de Monroy 365
Juan Bautiſta Diamante 372
Antonio de Mendoza 376
Alvaro Cubillo de Aragon 379
Juan de la Hoz 382
Antonio de Solis 387
Agustin de Salazar 398
Die Kritik in dieſer Periode. Neue Verſuche, Dramen im antiken Styl zu dichten 395
Ueber die Sammlungen ſpaniſcher Comödien 398
Ungemein große Zahl der Schauſpieldichter zur Zeit Philipp's IV. und Karl's II. 400
Francisco de Leyba 403
Geronimo Cancer 403
Die Brüder Figueroa 405
Fernando de Zarate 406

Seite
Antonio Coello 407
Geronimo de Cuellar 409
Luis de Benavente 413
Der Graf von Villamediana 413
Juan de Zavaleta 414
Die übrigen Schauspieldichter dieser Zeit 414
Vances Candamo 422
Allgemeiner Rückblick auf die Blüthenperiode des spanischen Theaters 426
Die berühmtesten Schauspieler dieses Zeitraums 430
Ueber den Einfluß des span. Theaters auf die Bühnen im übrigen Europa 439

Viertes Buch.

Verfall des spanischen Theaters im achtzehnten Jahrhundert. Einbrechen und Herrschaft des französischen Geschmacks. Neueste Bestrebungen.

Aeußere, dem Fortgedeihen der dramatischen Poesie ungünstige Verhältnisse zur Zeit Philipp's V. 458
Cañizares 466
Zamora 468
Andere Schauspieldichter 470
Eindringen der französischen Kritik. Luzan, Blas Nasarre, Montiano y Luyando 472
Umgestaltung des äußeren Bühnenwesens 477
Uebersetzungen französischer Schauspiele 480
Tragödien von Nicolas Fernandez de Moratin und Anderen 482
Comella 484
Ramon de la Cruz 485
La Huerta 490
Leandro Fernandez de Moratin 494
Cienfuegos 500
Neueste Gestaltung des spanischen Theaters. Sturz des classischen Systems 502
Gorostiza 509
Martinez de la Rosa 509
Breton de los Herreros 512
Gil y Zarate 515
Angel de Saavedra 516
Juan Eugenio Hartzenbusch 517
Mariano José de Larra 517
Antonio Garcia Gutierrez 518
Patricio de la Escosura 518
José Zorrilla 518
Andere Schauspieldichter der neuesten Zeit 519
Wiedererwachte Liebe zu dem alten Nationaltheater 520

Anhang.

I. Inhaltsverzeichniß der großen Sammlung von Comedias escogidas de los mejores ingenios de España 523
II. Verzeichniß der wichtigeren Schriften über das Ganze oder über einzelne Theile der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien 544
III. Gil Vicente. Zusatz zum ersten Bande — — 548

Drittes Buch.

Die Blüthenperiode des ſpaniſchen Theaters.

Zweite Abtheilung.

Das ſpaniſche Theater zur Zeit des Calderon.

Nach dem am 31ſten März 1621 erfolgten Tode Philipps III. mußten die Theater von Madrid, höherem Befehle zu Folge, für die Dauer von vier Monaten geſchloſſen bleiben. Viel günſtiger, als zuvor, waren die Auſpicien, als ſie am 28ſten Juli mit Lope's Diòs hizo los Reyes y los hombres las leyes wieder geöffnet wurden. Denn hatten bisher die Bühnendarſtellungen vielfach mit der Ungunſt der Regierung zu kämpfen gehabt und ihre einzige Stütze in der Zuneigung des Publikums gefunden, ſo ſtand jetzt ein Monarch, welcher der dramatiſchen Kunſt mit Leidenſchaft zugethan war und ihr jede Art von Protection angedeihen ließ, an der Spitze des Staates. Unſtreitig nimmt Philipp IV. einen der vorderſten Plätze in der Reihe jener Fürſten ein, welche ſich durch Begünſtigung von Künſtlern und Dichtern geehrt haben; und dieſer Ruhm muß ihm bleiben, wie mannichfaltigem Tadel auch ſeine Regierungshandlungen unterliegen mögen und wie ſehr er ſeine Schuld an dem immer mehr zunehmenden Verfall der politiſchen Größe Spaniens tragen mag. Sein Name iſt unauflöslich mit dem aller der großen Künſtler und Dichter verknüpft, welche ſeine Regierung verherrlicht haben. Auf ſeinen Ruf traten die vorzüglichſten Maler des Landes, unter dem Vorſitz des Velasquez, in Madrid zu einer Schule zuſammen, welche ſich den erſten irgend eines Volkes zur Seite ſtellen darf. Die oberſten Chargen ſeines Hofes waren faſt

ſämmtlich geiſtvollen Männern anvertraut, welche Kunſt und Poeſie zu würdigen wußten, wo nicht, wie die Grafen von Lemos und Villamediana, ſich ſelbſt darin hervorthaten [1]). Eine Lieblings-Erholung des Königs nach den Regierungsgeſchäften, die er freilich etwas leichtfertig betreiben mochte, war, ſich an Improviſationen und poetiſchen Spielen zu vergnügen. Den eigentlichen Mittelpunkt ſeiner Ergötzungen aber bildete das Theater. Jeder Dramatiker von Talent konnte ſich ſeiner Gunſt gewärtigen. Der Ruf behauptet ſogar, er habe ſelbſt zahlreiche Comödien verfaßt, und nennt darunter namentlich die Stücke Dar la vida por su Dama o el Conde de Sex und Lo que pasa en un torno de monjas; ja man iſt ſo weit gegangen, ihm alle die Schauſpiele zuzuſchreiben, welche auf dem Titel als de un ingenio de esta corte bezeichnet ſind. Das Letztere beruht auf einem offenbaren Irrthum, und für die erſtere Annahme ſind wenigſtens keine hiſtoriſchen Beweiſe vorhanden; gewiß aber iſt es, daß er es liebte, einen Kreis begabter Dichter um ſich zu verſammeln und mit ihnen Comödienpläne zu entwerfen. Auch

[1]) Moreto entwirft in der erſten Scene ſeines No puede ser el guardar una muger ein glänzendes Bild von Philipp's IV. Kunſtſinn und Freigebigkeit gegen Dichter. »Welches Talent — ſagt er — iſt von unſerem Könige nicht unterſtützt worden? Welche Feder hat nicht im Dienſte ſeiner Liberalität geſtanden? Hat er nicht großſinnig den Rector von Villa-Hermoſa, Gongora, Meſa, Enciſo, Mendoza und viele Andere zu ſeinen Lieblingen erkoren?« Weiter fährt er fort, die erfreuliche Erſcheinung hervorzuheben, daß viele Reiche und Vornehme ſeiner Zeit zugleich Gönner und Pfleger der Dichtkunſt ſeien: »Hat es bei uns nicht viele hochſtehende Männer gegeben, die ſich in der Poeſie hervorgethan? War der Graf von Villamediana nicht reich und angeſehen? Wird nicht namentlich heute einer der vornehmſten Herren wegen ſeiner lieblichen Verſe allgemein bewundert?« u. ſ. w.

pflegte er ſelbſt in engeren Hofcirkeln in improviſirten Schauſpielen Rollen zu übernehmen [2]).

Die Hofetikette hatte bisher den Königen den Beſuch der Schauſpielhäuſer unterſagt und Philipp IV. wagte ſich nicht anders über dieſe Sitte hinwegzuſetzen, als indem er die Theater de la Cruz und del Principe incognito beſuchte. Um ſich ſeiner Lieblingsunterhaltung ungeſtörter hingeben zu können und den Darſtellungen zugleich ein würdigeres Local zu verleihen, errichtete er ſchon im Anfange ſeiner Regierung in dem Palaſte von Buen Retiro vor den Thoren von Madrid ein Theater, welches ausſchließlich als Hofbühne dienen und nur den Perſonen offen ſtehen ſollte, welche vom Hofe die Einladung dazu erhielten. Dieſes Theater übertraf in der Eleganz ſeiner Einrichtungen, in der Vollkommenheit des Decorations- und Maſchinenweſens die Corrales der Stadt bei weitem, folgte auch in ſeiner Conſtruction einem ganz anderen Princip, indem es mit einem Dache verſehen und von allen Seiten geſchloſſen war. Der Saal oder der für die Zuſchauer beſtimmte Theil hatte freilich nur geringen Umfang, dafür aber war die Bühne deſto geräumiger und ſo eingerichtet, daß ſie auch für die complicirteſten Zurüſtungen Raum verſtattete. Der Hintergrund derſelben konnte nach dem Garten hin geöffnet werden, ein für ſceniſche Effekte beſonders günſtiger Umſtand, indem ſich auf dieſe Art die Ausſicht

[2]) Hierher gehört folgende Anekdote. Als einſt mehrere Dichter im Palaſte verſammelt waren, ſchlug der König die Improviſation einer Comödie über die Schöpfung der Welt vor und übertrug dem Calderon die Rolle des Adam, während er ſelbſt ſich die des Schöpfers vorbehielt. Adam ſchilderte in einer langen Rede die Schönheiten des Paradieſes bemerkte aber, daß Gott Zeichen der Ungeduld gab und fragte, was ihm wäre. — »Was ſoll mir ſein? — erwiderte der König — ich bereue, einen ſo redſeeligen Adam geſchaffen zu haben.«

in's Unüberſehbare vergrößern ließ und man Raum für die Aufſtellung ganzer Truppencorps gewann.

Laſſen wir uns durch dieſelben franzöſiſchen Reiſenden des ſiebzehnten Jahrhunderts, welche uns früher die Corrales de da Cruz und del Principe geſchildert haben, nun auch in dies Hoftheater führen. Der Begleiter des Marſchalls von Grammont, der im Jahre 1659 als außerordentlicher Geſandter Ludwigs XIV. an den ſpaniſchen Hof geſchickt wurde, berichtet in einem Briefe an ſeine Schweſter von einem Feſte, das zu Ehren des Geſandten im Palaſte von Buen Retiro gegeben wurde [3]).

„Das Beſte von Allem — ſchreibt er — und was ich deshalb als den ſchmackhafteſten Biſſen bis zuletzt aufſpare, iſt die Comödie, welche geſtern Nacht aufgeführt wurde. Der Saal war nur von ſechs Fackeln oder vielmehr großen weißen Wachslichtern erleuchtet, die auf ſilbernen Leuchtern von wahrhaft rieſenhafter Größe ſtanden. Zu beiden Seiten des Saales befanden ſich zwei, einander gegenüber liegende und mit Gittern verſchloſſene Niſchen oder Eſtraden. In der einen ſaßen die Infanten und einige Hofleute, in der anderen der Marſchall. Längs dieſer beiden Seiten ſtanden zwei Reihen Bänke, welche mit perſiſchen Teppichen bedeckt waren und auf welchen etwa zwölf Damen Platz nahmen, die ſich einander gegenüber ſetzten und ſich mit dem Rücken an die hinter ihnen ſtehende Bank lehnten. Weiter unten nach den Schauſpielern zu ſtanden einige Herren; neben dem Gitter des Marſchalls Grammont hatte nur ein Grande ſeinen Platz. Wir andern Franzoſen ſtanden hinter der Bank, an welche ſich die Damen lehnten. — Darauf traten der König, die

[3]) Journal du voyage d'Espagne. Paris 1669.

Königin und die Infantin[4]) ein. Ihnen vorauf ging eine Hofdame mit einer Wachskerze. Der König zog beim Eintreten den Hut vor den Damen ab und nahm dann in einer Loge Platz, indem die Königin ſich links von ihm, die Infantin links von der Königin niederließ. Der König ſaß während der ganzen Comödie unbeweglich da, ausgenommen daß er einmal ein Wort zu der Königin ſagte und bisweilen mit den Augen rechts- oder linkshin blickte. Neben ihm ſtand ein Zwerg. — Als die Comödie zu Ende war, erhoben ſich ſämmtliche Damen und verließen Eine nach der Anderen ihre Plätze, worauf ſie in der Mitte zuſammen traten, ganz wie die Canonici nach beendigtem Gottesdienſt zu thun pflegen. Dann drückten ſie ſich die Hände und machten ihre Verbeugung, was etwa eine halbe Viertelſtunde dauerte, weil Jede das Compliment einzeln machte. Während deſſen ſtand der König mit dem Hute in der Hand da; dann brach er gleichfalls auf und verneigte ſich vor der Königin, wie dieſe vor der Infantin, worauf ſich alle drei die Hände reichten und fortgingen. Das Schauſpiel, welches aufgeführt wurde, war ſpaßhaft, denn als Galan agirte darin ein Erzbiſchof von Toledo, welcher ein Heer anführte; und damit man nicht an ſeinem Charakter zweifelhaft würde, erſchien er immer im Chorhemd, aber dabei mit Waffengehäng, Schwert, Ritterſtiefeln und Spornen[5]).

Die Gräfin D'Aunoy ſagt in einem Briefe, datirt Madrid den 29ten Mai 1689, Folgendes:

„Buen Retiro iſt ein königlicher Palaſt vor einem der Thore der Stadt. Vier Hauptgebäude und vier große Seiten-

[4]) Dieſe Infantin war Maria Thereſa, die Verlobte Ludwigs XIV.

[5]) Dieſe Comödie war allem Anſchein nach Lope's Conquista de Oran por el Cardinal Cisneros, Arzobispo de Toledo.

flügel bilden ein vollkommenes Viereck. In der Mitte befindet sich ein Blumengarten und eine Fontaine mit einer Statue, welche Wasser ausströmt und, wenn es erfordert wird, die Blumen und die Alleen, welche von einem Hauptgebäude zum anderen führen, begießt. Das Gebäude hat den Fehler, daß es zu niedrig ist, aber die Gemächer darin sind geräumig, prächtig, voll schöner Gemälde und glänzen von Gold und lebhaften Farben, mit denen die Plafonds und das Getäfel geschmückt sind. Der Park hat mehr als eine starke Lieue im Umfang und enthält mehrere einzelne sehr hübsche Pavillons, auch befindet sich darin ein viereckiges Wasserbehältniß, auf welchem kleine gemalte und vergoldete Gondeln schwimmen. Der König nimmt hier während der Sommerhitze seinen Aufenthalt, weil die Fontainen, die Bäume und die Wiesen diesem Orte besondere Frische und Annehmlichkeit verleihen."

„Der Schauspielsaal ist von schöner Form, sehr groß und reich mit Bildhauerarbeit und Vergoldung geziert. In jeder Loge haben fünfzehn Personen bequem Platz; alle diese Logen sind mit Gittern versehen und die des Königs ist stark vergoldet. Ein Orchester und Amphitheater sind nicht vorhanden; im Parterre setzt man sich auf Bänke. Man pflegte früher allerhand Leuten, trotz der Gegenwart des Königs, den Eintritt in den Schauspielsaal zu gestatten; diese Gewohnheit ist aber jetzt abgeschafft und um Zutritt zu erhalten, muß man ein Herr von hohem Range sein, wenigstens eine höhere Würde bekleiden, oder zu einem der drei militärischen Ritterorden gehören. Dieser Saal ist unstreitig sehr schön; er ist ganz gemalt und vergoldet und die Logen sind, wie in unserm Opernhause, mit Jalousien versehen, aber sie reichen von oben bis nach unten, so daß man sie für Zimmer halten könnte.

Der Theil, wo der König ſeinen Platz hat, iſt prachtvoll [6]).“

Der Hang zu Prunk und Glanz, welchen Philipp in ſeinem Hofſtaate entfaltete, beſtimmte ihn, auch auf der Bühne großes Gewicht auf Pracht der Darſtellung zu legen. Hätte er ſich begnügt, für die würdige äußere Erſcheinung des Drama's zu ſorgen, das Coſtüme dem Charakter der handelnden Perſonen angemeſſener, die Decorationen illuſoriſcher zu machen, ſo würde die Kunſt nur dadurch gewonnen haben; allein er blieb nicht hierbei ſtehen; er fand an Couliſſenpomp und blendenden ſceniſchen Effecten an ſich Gefallen und veranlaßte die Dichter, die er in ſeinen Sold genommen hatte, oder die ſich willig finden ließen, ſeinen Wünſchen nachzukommen, Schauſpiele von opernartiger, auf alle Art von Bühnenſpektakel berechneter, Compoſition zu verfaſſen. Hier liegt die Veranlaſſung, weshalb wir in dieſer Periode eine ſo große Anzahl von Stücken zu Tage kommen ſehen, welche augenſcheinlich darauf angelegt ſind, die Kunſt des Maſchinenmeiſters und Decorateurs in glänzendem Lichte zu zeigen und bald das Auge durch Flugwerke und Feuerregen, durch pomphafte Aufzüge und vorbeimarſchirende Heere zu ergötzen, bald das Ohr durch Pauken und Trompeten, Erdbeben und Donnerſchläge zu betäuben. Wo immer das Theater zu einiger Ausbildung gelangt iſt, wird wohl die Forderung des großen Publikums, welches viel zu ſehen verlangt, einige Berückſichtigung finden; und ſo hatten die ſpaniſchen Theater auch ſchon früher die Reize, welche aus einer die Sinne feſſelnden Darſtellung fließen, nicht gering geachtet. Namentlich bei den Heiligen-Comödien war ſeit lange ein bedeutender ſceniſcher Apparat

[6]) Relation du Voyage d'Espagne de la Comtesse d'Aulnoy. Troisième Edition. A La Haye 1693, pag. 6 u. 20.

zur Anwendung gekommen, was bei ihnen, wie bei den mythologiſchen und den Schauſpielen, deren Stoff aus der romantiſchen Sagenwelt des Mittelalters und den Ritterromanen entlehnt war, mehr oder minder durch den Gegenſtand bedingt wurde. Allein die Mittel der nur von der Unterſtützung des Publikums lebenden Bühnen waren im Vergleich mit denen, die nun aus der königlichen Caſſe floſſen, nur gering geweſen. Aus dieſen erhöhten Mitteln und aus den Aufforderungen, welche Philipp an die Dichter ergehen ließ, iſt es denn herzuleiten, daß die Stücke der bezeichneten Art beſonders am Hofe von Buen Retiro in Aufnahme kamen. Ihre Aufführung fand vorzugsweiſe bei feſtlichen Gelegenheiten, Vermählungsfeierlichkeiten u. ſ. w. Statt und die dabei entfaltete Pracht war wahrhaft königlich. Zur Erfindung und Anordnung der Decorationen hatte König Philipp IV. den geſchickten italieniſchen Maſchinenbauer Cosme Loti in ſeine Dienſte genommen und nach den auf uns gekommenen ausführlichen Nachrichten unterliegt es keinem Zweifel, daß dieſer ſeine Kunſt auf einen Höhenpunkt getrieben hatte, welcher kaum von den Opernmaſchiniſten unſerer Zeit übertroffen werden möchte. Er wußte nicht allein feuerſpeiende Berge und Erdbeben, das Meer mit umhergeſchleuderten Schiffen, Paläſte von reichſter und kunſtvollſter Architektur, den Olymp mit der Götterverſammlung auf ſeinem Gipfel und den Tartarus mit den Höllenſtrafen in der Tiefe bewunderungswürdig darzuſtellen, ſondern auch Schlöſſer, die ſich plötzlich auf den Wink eines Zauberſtabes erhoben; Phaëthon, wie er den Sonnenwagen lenkt und dann in die Tiefe geſchleudert wird; Perſeus, der auf dem Pegaſus durch die Lüfte reitet; Venus, die auf einem Wolkenwagen von Schwänen durch die Luft gezogen wird u. ſ. w. Freilich ſcheute man auch die größten Koſten nicht, um der-

gleichen Scenen mit allem Glanze auszuſtatten, und traf nöthigen Falls ſelbſt die beſchwerlichſten, die ganze Einrichtung des Theaters umwandelnden Vorbereitungen, wie denn z. B. in Calderons Tres mayores prodigios die Bühne in drei geſonderte Brettergerüſte abgetheilt wurde, deren jedes den complicirteſten Apparat enthielt und auf denen die drei Acte von drei verſchiedenen Truppen geſpielt wurden.

Die Darſtellung ſolcher Feſtſpiele fand nicht allein auf der Bühne von Buen Retiro, ſondern nicht ſelten auch in den Gärten des Palaſtes und dann oft mit den kunſtvollſten Vorrichtungen Statt. So leſen wir unter Anderem: „In der St. Johannisnacht des Jahres 1640 wurde über dem großen Teiche von Buen Retiro eine Bühne errichtet, um darauf ein Schauſpiel aufzuführen. Das Bühnengerüſt ruhte auf Barken und die Zahl der Lichter, Vorhänge, Maſchinen, Couliſſen und Decorationen, welche dabei zur Anwendung kamen, war unermeßlich. Die Koſten gingen in's Ungeheure aber die Verluſte waren beinahe noch beträchtlicher; denn während das Spiel ſeinen beſten Fortgang hatte, erhob ſich ein Gewitter mit heftigem Sturm, zerſtörte in einem Augenblick die Maſchinen, riß die Pfeiler aus, führte die Vorhänge mit ſich fort und brachte die Zuſchauer in die größte Gefahr [7]).“

Es iſt uns über dieſe Darſtellung noch eine andere ausführlichere Relation aufbehalten, und ein gedrängter Auszug aus dieſer möge einen anſchaulicheren Begriff von dem Hergange bei ſolchen Pompſtücken geben. Die aufgeführte Comödie war Circe. Aus der Mitte des Teiches ragte eine Inſel empor, die ſich ſieben Fuß über die Oberfläche des Waſſers erhob, mit Korallen, Seemuſcheln und dergleichen geſchmückt

[7]) Ortiz, Compendio Cronológico de la Historia de España, Tom. IV. pag. 401.

gehen. Der nachtheilige Einfluß, welchen der Bühnenluxus auf Publikum und Schauſpieler ausübte, läßt ſich vollends gar nicht berechnen, inſofern das erſtere ſich an eine rohe Schauluſt gewöhnte, welche den Sinn von dem eigentlichen Gehalte der Kunſt abzog, die letzteren aber verführt wurden, die Wirkung nicht im Weſentlichen, in der geiſtigen Durchdringung der Rolle, ſondern in dem äußeren Effekt zu ſuchen, es ſich im Vertrauen auf die glänzenden Zuthaten bequem zu machen und ihre Schwächen damit zu verdecken.

Glücklicher Weiſe ſind jene Hofſchauſpiele nicht das Einzige, wodurch der Name Philipp's IV. mit der Geſchichte des ſpaniſchen Drama's zuſammenhängt. An der ächten Liebe dieſes Monarchen für die Kunſt, ſo wie an ſeinem wahren Verdienſt um dieſelbe kann kein Zweifel ſein. Schon der Scharfblick, mit welchem er aus der Menge der Dichter, welche um ſeine Gunſt buhlten, die begabteſten und würdigſten zu wählen wußte, um ſie in ſeine unmittelbare Nähe zu ziehen, bürgt dafür. Von ihm in eine ſorgenfreie Lage verſetzt, brauchten ſich die Dramatiker nicht mehr von den Forderungen der Theaterdirektoren abhängig zu machen, um durch raſtloſe und übereilte Production eine ſpärliche Exiſtenz zu gewinnen; ſondern ſie konnten ihre Werke reiflich austragen und mit jener Sorgfalt pflegen, ohne welche keine Kunſtvollendung möglich iſt. Hier, wenn irgendwo, liegt denn auch das characteriſtiſche Merkmal, welches die vorliegende Epoche der dramatiſchen Kunſt von der vorhergehenden unterſcheidet und ſie als den Gipfelpunkt der ganzen ſpaniſchen Schauſpielpoeſie erſcheinen läßt. Schon durch Lope de Vega und ſeine Zeitgenoſſen waren alle Triebe wucheriſch und in üppigem Wachsthum aufgeſchoſſen, und wenn man nur die Fülle der Phantaſie, den Reichthum der Erfindung in's Auge faßt, ſo

kann man zweifeln, ob man nicht der früheren Dichtergruppe den Vorrang vor der ſpäteren einräumen ſolle; auch die feine Ausbildung, die beſonnene Leitung des Plans, die Präciſion der Ausführung kann jenen Aelteren in den Werken, die ſie in beſonders glücklichen Momenten hervorbrachten, nicht abgeſprochen werden; allein dieſen vollendeteren Werken ſtehen gewiß mindeſtens eben ſo viele gegenüber, an denen wir die gegentheiligen Eigenſchaften, die gröbſten Verſtöße gegen die Regeln der dramatiſchen Compoſition, Mangel an Zuſammenhang und gehöriger Durcharbeitung, beklagen müſſen. Und wie konnte es bei der profuſen Fruchtbarkeit, in welcher Lope de Vega den Ton angab und zu welcher er die Mehrzahl ſeiner Zeitgenoſſen mit fortriß, anders ſein! Hier nun ſchlug die jüngere Generation von Dramatikern einen neuen Weg ein; es genügte ihr nicht, ſich planlos dem gährenden Productionstriebe zu überlaſſen, ſie machte mit mehr Scheu vor dem Publikum, mit mehr Achtung vor den ewigen Geſetzen der Kunſt die vollendete Formung, die innere ſymmetriſche Durchbildung des Drama's zu ihrem Princip. Daß wenigſtens dies Princip die bedeutendſten Dichter, welche als Hauptvertreter der neuen Epoche anzuſehen ſind, leitete, wird im Folgenden klar werden, und die Wahrnehmung, daß auch noch in dieſer Zeit ungefüge und regelloſe Werke untergeordneter Dramatiker zum Vorſchein kamen, daß auch die bedeutenden ihrem Grundſatz hin und wieder untreu wurden, kann unſere Behauptung nicht umſtoßen.

Mag man nun von dem unerſchöpflichen Erfindungsreichthum, von dem immer ſprudelnden Quell genialer Conceptionen, kurz von der vielleicht nie wieder in gleichem Maße dageweſenen Fülle dichteriſcher Elemente, welche die vorhergehende Epoche des ſpaniſchen Drama's charakteriſirt, ſo zur Bewunderung

wie früher, zu den Ingredienzien einer jeden Darſtellung gehörten, und daß ſie nur bei den Autos durchgängig beibehalten wurden, haben wir ſchon früher geſagt. Auch die Frohnleichnamsſpiele ſcheinen ſeit der Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts nicht mehr ſo beliebt geblieben zu ſein, wie früher; denn Vera Taſſis in der Biographie des Calderon ſagt, in Sevilla, Granada und Toledo habe man gegen das Ende von Calderon's Lebenszeit aufgehört, Autos Sacramentales zu ſpielen. In Madrid jedoch fuhr man fort, das Feſt des Corpus mit allem Pomp und in der alten Weiſe zu feiern. Die Gräfin d'Aunoy gibt in einem Briefe vom 27ſten Juni 1679 eine Beſchreibung dieſes Feſtes, welche hier als Ergänzung zu der früher gegebenen Schilderung eines anderen Reiſenden eingeſchaltet werden mag.

„Ich habe das Feſt des heiligen Sacraments geſehen, welches hier ſehr feierlich begangen wird. Es findet dabei eine große Proceſſion Statt, bei welcher alle Kirchſpiele und alle hier ſo zahlreiche Geiſtliche thätig ſind. Man ſchmückt die Straßen, durch welche der Zug geht, mit den ſchönſten Teppichen der Welt; alle Balkone ſind dann ohne Jalouſien, mit Teppichen behängt und von Baldachinen bedeckt; von einer Seite der Straße zur anderen werden Zelte von Zwillich ausgeſpannt, welche gegen die Sonne ſchützen; dieſe Zelte beſprengt man mit Waſſer; die Straßen ſind mit angefeuchtetem Sande und mit ſo vielen Blumen beſtreut, daß man den Fuß nicht niederſetzen kann, ohne auf welche zu treten; die Ruhe-Altäre ſind außerordentlich groß und mit der höchſten Pracht geſchmückt. — Der ganze Hof ohne Ausnahme folgte dem heiligen Sacrament; die Räthe gingen ohne beſtimmte Reihenfolge, wie ſie ſich fanden, und Alle trugen weiße Wachskerzen; auch der König trug eine ſolche und ging zunächſt

hinter dem Tabernakel, in dem ſich das Corpus befand. Gewiß iſt dies eine der ſchönſten Ceremonien, die man ſehen kann. Es war faſt zwei Uhr Nachmittags und doch war die Proceſſion noch nicht zu Ende; als ſie am Palaſt vorüberkam, wurden Böller und viele Raketen abgebrannt. Der König hatte ſich der Proceſſion bei Santa Maria, einer Kirche nahe am Palaſt, angeſchloſſen. Alle Damen legen an dieſem Tage ihre Sommerkleider an und zeigen ſich im höchſten Schmuck auf ihren Balkonen, indem ſie Körbchen oder Fläſchchen in den Händen halten, aus denen ſie, wenn die Proceſſion vorüberzieht, Blumen ſtreuen oder wohlriechendes Waſſer hinabgießen. Wenn das heilige Sacrament wieder in die Kirche zurückgebracht iſt, geht Jeder nach Hauſe, um zu Mittag zu eſſen und ſich nachher wieder zu den Autos einzufinden. Man nennt ſo eine Art von Schauſpielen über religiöſe Gegenſtände, welche in der Ausführung ſehr bizarr ſind. Sie werden in den Höfen oder auf den Straßen der verſchiedenen Rathspräſidenten geſpielt; der König pflegt dabei zugegen zu ſein, und alle Perſonen von Rang erhalten ſchon am Abend zuvor Billets; ſo wurden denn auch wir eingeladen, und es überraſchte mich, daß man eine große Menge Fackeln dabei anzündete, während doch die Sonne den Comödianten gerade auf den Kopf ſchien und das Wachs von der Hitze ſchmolz. Das Stück, welches aufgeführt wurde, war das unſinnigſte, das ich in meinem Leben geſehen habe. Der Inhalt davon war, wie folgt. Die Ritter von St. Jago ſind verſammelt; unſer Heiland tritt zu ihnen und bittet ſie, ihn in ihren Orden aufzunehmen; Einige ſind bereit dazu, aber die Aelteren ſtellen den Anderen vor, daß es Unrecht ſein würde, einen Mann von niederer Herkunft, deſſen Vater ein Zimmermann geweſen, unter ſich zu dulden. Der Heiland wartet mit Un-

geduld auf den Entſchluß, den ſie faſſen werden; man beſchließt zuerſt, ihn zurückzuweiſen, dann aber findet man die Auskunft, einen eigenen Orden, nämlich den portugieſiſchen des Chriſtus, für ihn zu ſtiften. — Uebrigens denken ſie hier zu Lande bei ſolchen Dingen nicht im mindeſten an Profanation, denn ſie würden lieber ſterben, als die Achtung gegen die Religion im mindeſten aus den Augen ſetzen. Die Autos werden einen ganzen Monat lang aufgeführt, und ich bin ſo müde, hinzugehen, daß ich mich ſo oft wie irgend möglich dispenſire.“

Man hat ſich Mühe gegeben, genau zu berechnen, wie hoch ſich die Anzahl ſämmtlicher Schauſpiele aus der Blüthenperiode des ſpaniſchen Theaters belaufe; — eine unfruchtbare Arbeit, die keine Wahrſcheinlichkeit eines glücklichen Erfolges für ſich hat, da hierüber gar keine zuverläſſige Angaben auf uns gekommen ſind. Denn welche Thorheit, die im achtzehnten Jahrhundert herausgegebenen Cataloge ſpaniſcher Dramen auch nur für annäherungsweiſe vollſtändig zu halten! Dieſe Cataloge konnten nur nach den im Druck erſchienenen Stücken oder ſolchen, die den Herausgebern zufällig im Manuſcript vorlagen, angefertigt werden. Wenn nun aber ſelbſt von den Werken der berühmteſten Dichter nur der kleinere Theil auf uns gekommen iſt, wenn wir von Lope's Stücken kaum noch ein Drittel, von denen des Tirſo de Molina nur ein Fünftel beſitzen, wie viel größer muß erſt die Zahl der verloren gegangenen Arbeiten minder gefeierter Autoren ſein [9])!

[9]) In der Cosaria Catalana von Matos Fragoſo tritt eine Schauſpielertruppe auf, welche in Mauriſche Gefangenſchaft gerathen iſt. Der Director wird befragt, was für Comödien er bei ſich führe, und antwortet darauf:

Famosas
De las plumas milagrosas
De España. Si escuchar quieres

So ſpringt denn der Irrthum derer in die Augen, welche meinen, daß mit den dreitauſend achthundert und zweiundfünfzig Comödien, die La Huerta verzeichnet hat, der ganze Reichthum der ſpaniſchen Bühnenliteratur erſchöpft ſei. Hält es doch nicht ſchwer, ſchon durch Zuſammenzählung der Werke von etwa zehn der bekannteſten Dramatiker eine gleich große Summe zu erhalten. Man nehme die 1500 Comödien des Lope de Vega, die 400 des Luis Velez de Guevera, die 300 des Tirſo de Molina, die mehr als hundert des Calderon und Alvaro Cubillo de Aragon, die nicht genau anzugebende, aber ſehr beträchtliche Menge der Dramen des Doctor's Ramon, des Montalvan, des Mira de Meſcua, des Matos Fragoſo u. ſ. w., und die von La Huerta angegebene Zahl wird bald erreicht ſein. Denkt man nun weiter an die faſt zahlloſe Menge von dramatiſchen Dichtern, von denen nur die Namen auf uns gekommen ſind, an den Inhalt der großen Sammlungen ſpaniſcher Theaterſtücke, ſo wie an die vielfältigen Comödien, welche ohne Angabe ihrer Verfaſſer auf die Bühne kamen, ſo

Los titulos estos son:
La vizarra Arsinda, que es
Del Ingenioso Cervantes,
Los dos confusos Amantes,
El Conde Partinuples,
La Española de Cepeda,
Un ingenio Sevillano,
El Secreto, el Cortesano,
La melancólica Alfreda,
Leandro, la Renegada
De Valladolid.

Von allen dieſen Stücken finden ſich nur die Bizarra Arsinda, El Conde Partinuples und die Renegada de Valladolid in dem Catalog des Huerta.

wird man zugeben, daß man jene Zahl dreiſt verzehnfachen könne ohne in Uebertreibung zu verfallen. Erzählt doch Riccoboni (Réflexions sur les différens théatres de l'Europe, Amsterdam 1740, pag. 57) die in keiner Art unwahrſcheinliche Anekdote, ein Buchhändler in Madrid habe ſich eine Sammlung von ſpaniſchen Comödien anonymer Verfaſſer angelegt und binnen kurzer Zeit viertauſend achthundert ſolcher Comedias de un, dos, tres Ingenios de esta Corte zuſammengebracht.

In gleichem Maße, wie die Zahl der Dichter, vermehrte ſich unter Philipp's IV. Regierung auch die der Bühnen und Schauſpieler. Selbſt die geringfügigſten Städtchen und Weiler wollten hier und da den Genuß dramatiſcher Darſtellungen haben. Dies Ueberhandnehmen der Hiſtrionenbanden und mancher dadurch herbeigeführte Unfug zog verſchiedentlich die Augen der Regierung auf ſich und ſie that Schritte, demſelben zu ſteuern; allein dieſe waren nicht energiſch genug, um durchdringen zu können, und die beſchränkenden Verfügungen, welche hier und da erlaſſen wurden, waren immer bald wieder überſchritten. Sehr deutlich geht dies aus einem Memorial hervor, welches der Schauſpieler Chriſtobal Santiago Ortiz um das Jahr 1647 an den König richtete, um ihn auf die Aufrechthaltung der Ordnung in dem Schauſpielweſen aufmerkſam zu machen. Hier erſieht man, daß der Rath von Caſtilien die Zahl der Schauſpielertruppen urſprünglich auf ſechs beſchränkt und ſich die Ernennung der Direktoren vorbehalten hatte, daß aber bald die Zahl dieſer conceſſionirten Geſellſchaften bis auf zwölf angewachſen war. Auf die Ueberſchreitung dieſer Zahl waren ſchwere Strafen geſetzt worden, aber trotz dem gab es zur Zeit des Bittſtellers vierzig Truppen, welche zuſammen an tauſend Mitglieder zählten und unter denen ſich

Verbrecher, entflohene Mönche und abtrünnige Geiſtliche befanden, die ſich ſo unter dem Deckmantel der Schauſpielerzunft und durch das Umherziehen von Ort zu Ort der Juſtiz entzogen. „Der Scandal und unordentliche Lebenswandel, den dieſe Leute führen — ſagt der genannte Schriftſteller — iſt groß, und da ihr luſtiges Handwerk überall beliebt iſt, ſo finden ſie an jedem Ort, wohin ſie kommen, junge Leute, welche ſich zu ihren Beſchützern aufwerfen; ja ſie wiſſen die Juſtiz ſelbſt zur Nachſicht zu ſtimmen, indem ſie gemeiniglich die Weiber, die ſie mit ſich führen, zu ihren Fürſprecherinnen machen. Die Habgier, mit welcher die Eigenthümer von Schauſpiellocalen dieſe beſtändig zu vermiethen trachten und ſich dabei des Vorwandes bedienen, daß die Hospitäler ſonſt Mangel leiden müßten, iſt die Haupturſache dieſes Unfugs, denn man hat ſeit zwanzig Jahren ſo viele Schauſpielhäuſer erbaut, daß es nur wenig Städte, ja ganz unbedeutende Flecken gibt, in denen ſich nicht eines fände. Da nun alle dieſe Häuſer beſtändig vermiethet werden ſollen, ſo gibt dies Anlaß zu dem Entſtehen ſo vieler Landſtreicherbanden, indem die Vermiether ſelbſt ihnen mit Geldvorſchüſſen zu Hülfe kommen."

Die Theater de la Cruz und del Principe zu Madrid blieben nach wie vor in demſelben Verhältniß zu den Hoſpitälern, das wir früher kennen gelernt haben. In Bezug auf ihre innere Einrichtung haben wir einen Ausdruck zu erklären, welcher gegen die Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts aufkam und ſeit dieſer Zeit in den Bühnenſchriften häufig vorkommt, nämlich den Namen Tertulia. Man nannte ſo die Logen der oberen Reihe, welche früher Desvanes geheißen hatten und in denen vorzugsweiſe das gebildete Publikum und die Geiſtlichen ihre Plätze nahmen. Es war damals Mode, den Tertullian zu ſtudieren und namentlich hatten die Prieſter die

Gewohnheit, ihre Predigten durch Citate aus ſeinen Werken zu zieren, weshalb man ſie ſcherzweiſe Tertullianten und ihren Platz die Tertullia nannte. Aus dieſen Logen, denen man ſchon früher den Ehrentitel „gelehrte Desvanes“ geliehen hatte, kamen die Urtheile, auf welche die Dichter, als auf die von Kennern, das meiſte Gewicht legten. Im Uebrigen ging mit der Einrichtung der genannten Corrales keine Veränderung vor und ſie blieben, während die Bühne von Buen Retiro einen bisher ungeſehenen Luxus entfaltete, im Maſchinismus und Decorationsweſen ziemlich auf derſelben Stufe ſtehen, auf der ſie ſich gegen Ende des ſechszehnten Jahrhunderts befunden hatte. Indeß in dem Hoftheater nur eine auserleſene, aus den durch Rang oder Geiſt ausgezeichnetſten Perſonen beſtehende Geſellſchaft Zutritt fand, ſtrömte die große Menge des Volks mit unerſättlicher Begierde in die Comödienhäuſer der Stadt, und die Mosqueteros gaben ihr kritiſches Votum noch immer in derſelben lärmenden Weiſe ab, wie früher; ja die Macht, welche ſie durch ihre tobenden Aeußerungen des Beifalls oder Mißfallens ausübten, ſoll in der Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts ihren höchſten Gipfelpunkt erreicht haben. Nach Caramuel hatte ſich zwiſchen 1650 und 1660 einer dieſer Musketiere, ein Schuhflicker Namens Sanchez, zum Ariſtarchen der Bühne aufgeſchwungen und übte einen ſolchen Einfluß, daß die günſtige oder ungünſtige Aufnahme eines Stückes beinahe allein von ihm abhing und angehende Dramatiker ſich vor der Aufführung ihrer Schauſpiele ſeines Wohlwollens zu verſichern ſuchten. Der genannte Schriftſteller erzählt hiervon folgende Anekdote. Ein talentvoller Dichter hatte eine Comödie geſchrieben, welche zur Darſtellung angenommen worden war und von den vorzüglichſten Schauſpielern aufgeführt werden ſollte; dennoch war er wegen des Erfolges zweifelhaft

und beſchloß, aus Furcht vor der Inſolenz des Patio, dem Señor Sanchez einen Beſuch zu machen, um ihn günſtig für ſich zu ſtimmen. Er wandte ſich deshalb an einen Freund, der mit dem gefürchteten Schuhflicker bekannt war, ließ ſich durch ihn bei dem Letzteren einführen und trug in ſchüchterner Weiſe und mit zitternder Stimme ſeine Sache vor, wie jene Comödie die Erſtlingsfrucht ſeiner Muſe ſei und wie von ihr ſein künftiger Ruhm und ſeine Achtung unter den Menſchen abhänge. Der Schuſter hörte die demüthige Rede mit gravitätiſcher Miene und gerunzelter Stirn an und verabſchiedete am Schluſſe den Dichter mit den abgemeſſenen Worten: „Seien Sie nur getroſt, Herr Poet, Ihr Stück wird die Aufnahme finden, die ihm nach Recht und Verdienſt zukommt [10].“ —

Auf dieſe Herrſchaft des Pöbels in den Schauſpielhäuſern ſpielt auch ein ſatiriſcher Dichter dieſer Zeit an, indem er ſagt: „Nun kehren die Schuſter zu ihren Leiſten zurück und man erkennt in ihnen kaum die hochfahrenden und ſtolzen Musketiere wieder, welche Poet und Schauſpieler durch flehende Bitte, durch heitere oder trübe Mienen nicht erweichen konnten. Am nächſten Abend aber wirft der Schuhflicker ſeine Stiefelſohlen wieder bei Seite, läßt ſein donnerndes Geſchütz los und verwandelt ſich in einen Blitz, der die ſchlechten Poeten zu Boden ſchmettert [11].“

Die Furcht vor den Pfeifen der Mosqueteros war es, was viele Dichter beſtimmte, ihre Comödien anonym auf die Bühne zu bringen, und da, wie geſagt, die Tyrannei dieſes kritiſchen Pöbels gegen die Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts höher ſtieg, als je zuvor, ſo begegnen wir in dieſer

[10]) Caramuel, Primus Calamus, T. II. p. 690.

[11]) Pellicer I., p. 216.

Zeit ſolchen Comödien ungenannter Verfaſſer in größerer Zahl, als früher. Das gewöhnliche Aushängeſchild der Stücke war in dieſem Falle de un Ingenio, wozu, wenn der Verfaſſer in Madrid wohnte, der Beiſatz de esta Corte [12]) gefügt wurde. Unter den mit dieſer Bezeichnung verſehenen Schauſpiele mögen ſich, wie die Tradition behauptet, auch einige befinden, an deren Abfaſſung Philipp IV. Theil genommen hat, aber, wie ſchon geſagt, ein handgreiflicher Irrthum, der nur durch eine ſehr oberflächliche Kenntniß der ſpaniſchen Literatur veranlaßt werden konnte, iſt es, ſie ſämmtlich dieſem Könige zuzuſchreiben. Die Anzahl der noch heute vorhandenen Comedias de un Ingenio iſt außerordentlich groß, auch hat man deren, die von mehreren Dichtern in Gemeinſchaft verfaßt ſind und, je nach der Menge der Mitarbeiter, die Ueberſchriften „von zwei, drei Ingenios“ u. ſ. w. führen; ja es gibt ſogar Beiſpiele, daß ſechs Dramatiker zu einem Werke zuſammentraten [13]). Die durch die Vereinigung Mehrerer entſtandenen Comödien gehören größtentheils zu den ſchwächſten Erzeugniſſen der ſpaniſchen Bühnenpoeſie, was wohl ſchon durch den Entſtehungsproceß bedingt wurde. Es iſt kaum denkbar, daß ſich zwei Geiſter von hinlänglich gleichartiger Organiſation finden ſollten, um ein Werk wie aus Einem Sinne ſchaffen zu können; wie viel weniger aber wird dies erſt bei ſechs Mitarbeitern möglich ſein! Daß eine ſolche Betheiligung verſchiedener Dramatiker bei demſelben Werke zur Zeit des Calderon mehr und

[12]) Man hat ſehr Unrecht, zu glauben, daß durch dieſe Benennung eine nähere Beziehung zum Hofe angedeutet werde, denn unter la Corte ward ganz allgemein nur die Reſidenz verſtanden.

[13]) S. z. B. das Stück Vida y Muerte de San Cayetano, de seis Ingenios de esta Corte, im 38ſten Bande der großen Sammlung von Comedia nuevas escogidas.

mehr überhand nahm, gehört daher nicht eben zu den Glanzſeiten dieſer Epoche; indeſſen wurde der Gebrauch ſo allgemein, daß ſogar die vorzüglichſten Dichter, Calderon ſelbſt, Rojas und Moreto, hier und da mit Anderen in Gemeinſchaft arbeiteten.

Bei dem im Jahre 1644 erfolgten Ableben der Königin Iſabelle, der erſten Gemahlin Philipp's IV., wurden, wie es bei Todesfällen in der königlichen Familie gewöhnlich war, die Bühnen von Madrid geſchloſſen, und theologiſche Zeloten benutzten dieſen Anlaß, um die alten, ſeit lange nicht zur Sprache gekommenen Scrupel über die Zuläſſigkeit dramatiſcher Vorſtellungen wieder in Anregung zu bringen. Philipp IV., bald darauf auch noch durch den Tod des Kronprinzen Balthaſar niedergebeugt, war gerade um dieſe Zeit in der Stimmung, um auf die vorgebrachten Bedenklichkeiten einzugehen, und ſo wurde dem Rath von Caſtilien aufgegeben, die Einſchränkungen feſtzuſtellen, denen die Theater zu unterwerfen ſein möchten. Der von dieſer Corporation vorgelegte Entwurf zu einem, in ſolchem Sinne zu erlaſſenden, Geſetze lautete in ſeinen Hauptpunkten, wie folgt: Es ſollten 1) nur ſechs oder acht Schauſpieler-Geſellſchaften geduldet, die in den kleineren Ortſchaften umherziehenden Truppen dagegen verboten werden; 2) die Comödien ſollten ſich auf Darſtellung der Lebensläufe der Heiligen und edler Thaten aus der Geſchichte beſchränken, Liebſchaften aber gänzlich ausgeſchloſſen werden und hiernach die Mehrzahl der bisher aufgeführten Schauſpiele und namentlich die des Lope de Vega, die den Sitten ſo viel geſchadet, von den Brettern verbannt ſein; 3) in einer Woche ſollte nicht mehr als *eine* neue Comödie aufgeführt werden dürfen; 4) der Kleiderluxus der Schauſpieler, namentlich das Tragen von Gold, ſollte aufhören und das Coſtüme während einer Darſtel-

lung nicht gewechſelt werden, außer wenn das Stück es unumgänglich nöthig machte; 5) alle anſtößigen und provocativen Geſänge und Tänze ſollten unterſagt ſein, auch nur verheirathete Frauen die Bretter betreten dürfen; 6) ſollte zu den Ankleidezimmern nur den Schauſpielern ſelbſt und den zu der Truppe gehörigen Perſonen der Zutritt geſtattet ſein; 7) dürfte die Vorſtellung nicht ſpäter, als im Winter um 2, im Sommer um 3 Uhr Nachmittags anfangen; 8) ſollte jede Comödie vor der Aufführung einer Prüfung durch eine, ſpeciell dazu eingeſetzte, Behörde unterliegen, jede Darſtellung von einem Alcalden beaufſichtigt werden und die Juſtiz die Schauſpieler unter ihre ſpecielle Obhut nehmen, ſie in ihren Häuſern beaufſichtigen und die Müßiggänger, welche ſich „zum großen Scandal des Hofes“ unter ſie mengten, aus ihrem Kreiſe verbannen, und endlich 9) ſollte die Aufführung von Comödien in Privathäuſern nicht anders verſtattet werden, als unter ſpecieller Aufſicht des Präſidenten von Caſtilien.

Das gänzliche Geſchloſſenſein der ſpaniſchen Bühnen dauerte von 1644 bis 1649. In letzterem Jahre begann man zuerſt in Madrid die Aufführungen von Comödien wieder zu geſtatten, und die übrigen Städte des Königreichs folgten bald nach; doch wurde die Wiedereröffnung der Theater überall nur unter der Bedingung erlaubt, daß man ſich den oben erwähnten Einſchränkungen unterwerfe. Wären dieſe Geſetze nun in aller Strenge aufrecht erhalten worden, ſo hätten ſie den Theatern und der Bühnenpoeſie unfehlbar dauernden Eintrag thun müſſen; allein es ſcheint, daß man ſie, eben ſo wie alle früheren ähnlichen Verordnungen, bald wieder außer Acht gelaſſen habe; denn ſchon wenige Jahre ſpäter lag der rigoriſtiſche Erzbiſchof von Sevilla dem Beichtvater Philipp's IV. an, dem Könige das Verbot der Schauſpiele zur

Gewiſſenspflicht zu machen, und drückte ſich in ſeinem hierauf zielenden Schreiben folgender Maßen aus: „Die Comödianten kleiden ſich mit dem größten Luxus, und in jedem Ort gibt es ein Schauſpielhaus, ja in den größeren finden ſogar zwei bis drei Vorſtellungen mit höchſt koſtbaren Decorationen Statt, während es dem Königreich und der katholiſchen Religion an Mitteln fehlt, ſich gegen Feinde und Ketzer zu vertheidigen. Bedenken Sie doch, Hochwürdigſter, daß das Verbot der Comödien in den Jahren 1644—1649 keineswegs zum Nachtheil des Staates gereichte u. ſ. w.[14])." Eben dieſer Zelot ging, nach dem Bericht des Gaspar de Villaroel, Erzbiſchofs von Lima, in ſeinem heiligen Eifer ſo weit, daß er in Bezug auf Lope de Vega, deſſen Comödien wieder Eingang auf den Bühnen fanden, zu ſagen pflegte, „ein einziger Prieſter habe tauſend Comödien verfaßt, durch welche er mehr Sünden in die Welt gebracht habe, als tauſend Teufel[15])."

Da eben der Darſtellung von Comödien in Privathäuſern Erwähnung geſchah, ſo iſt es nöthig, hier ein Wort über dieſelben zu ſagen. Die vornehmen Familien pflegten Schauſpieler in ihre Wohnungen zu beſtellen und ſich von ihnen Entremeſes oder Comödien aufführen zu laſſen[15a].) Dieſelbe

[14]) Vida del Ilustrisimo Sr. D. Fr. Pedro de Tapia, par Fr. Antonio de Lorea, p. 253.

[15]) »Mille Comedias fertur composuisse Unus, quibus plura peccata invexit in orbem quam mille Daemones.« El Gobierno Eclesiastico Pacifico y Union de los dos Cuchillos Pontificio y Regio, por D. Gaspar de Villaroel. Parte I. p. 358.

[15a]) So erzählt die Gräfin d'Aunoy bei Gelegenheit eines Beſuchs, den ſie bei dem Cardinal Portocarrero in Toledo machte: »Als wir in die Wohnung des Cardinals zurückkehrten, wurden wir in einen geräumigen Saal geführt, in welchem ſich auf der einen Seite viele Cavaliere und auf der anderen viele Damen befanden und wo ein Theater aufge-

Gewohnheit herrſchte in den Klöſtern, wo dann die Sacriſtei zum Theater umgewandelt wurde, und ſie fand trotz der Rüge des Raths von Caſtilien an dem genannten Villaroel einen Vertheidiger. Dieſe Apologie lautet, wie folgt: „Man hat die Frage aufgeworfen, ob die Mönche dadurch, daß ſie der Darſtellung von Comödien beiwohnen, Anſtoß erregen? Mir nun ſcheint es allerdings anſtößig, daß Kloſterbrüder die öffentlichen Schauſpielhäuſer beſuchen. Aber wie? ſollen wir auch das ausgezeichnete und heilige Kloſter San Felipe zu Madrid, ſo wie andere der geachtetſten Klöſter verdammen, weil dort in der Sacriſtei Schauſpiele aufgeführt werden? Wenn es an ſich ſündhaft wäre, Comödien zu ſehen, würde dann dieſes ſo ſehr religiöſe Haus, würden die anderen Ordensconvente der Reſidenz, welche ihm hierin folgen, eine ſolche Unſitte dulden? Man kann mir einwenden, der König habe jetzt dieſen Brauch abgeſchafft und ohne ausdrückliche Erlaubniß des Präſidenten von Caſtilien ſei die Aufführung von Comödien in den Klöſtern nicht mehr geſtattet. Daß dieſe Verordnung in Kraft iſt, kann ich aus eigener Erfahrung bezeugen; denn als ich Oberſter des Kloſters wurde, wollte ich den Mönchen, als meinen Brüdern und Wohlthätern, eine Ergötzung bereiten und beſtellte drei Comödien, indem ich das Geld im Voraus bezahlte. Die Schauſpieler nahmen die Summe in Empfang und ſchwiegen über das noch obwaltende Hinderniß.

ſchlagen war. Auffallend war es mir, daß die Herren und die Damen durch einen Vorhang, der in der Mitte des Saales bis an das Theater hinan hing, von einander geſchieden waren und ſich daher nicht ſehen konnten. Man hatte nur auf uns gewartet, um die Comödie »Pyramus und Thisbe« anzufangen. Das Stück war neu und ſchlechter, als irgend eines von denen, die ich noch in Spanien geſehen. Zuletzt führten die Comödianten einen ſehr hübſchen Tanz auf, und die ganze Ergötzung war um zwei Uhr noch nicht zu Ende.« Relation etc. T. III. p. 171.

Als nun die ganze Brüderſchaft in der Sacriſtei verſammelt war, machten ſie uns auf die noch fehlende Erlaubniß aufmerkſam, indem ſie jedoch ſagten, daß der Präſident von Caſtilien dieſelbe auf die mindeſte Sollicitation zu ertheilen pflege. Ich kam daher um die erforderliche Permiſſion ein; aber der Präſident verweigerte ſie ſo entſchieden, daß aus unſerer Comödie nichts ward, obgleich nachher drei in drei verſchiedenen Gärten aufgeführt wurden. Indeſſen dieſe Verweigerung beruhte auf einem beſonderen Grunde. Es pflegten nämlich bei den Aufführungen von Comödien in den Klöſtern ſich leichtfertige Herren und junge Leute einzuſchleichen, in die Ankleidezimmer zu dringen und mit den Vortheilen, welche Jugend und Einfluß gewähren, ſcandalöſe Auftritte herbeizuführen, von denen das Gerücht bis zu den Ohren des Königs gelangte [16]).“

So lange Philipp IV. auf dem Throne blieb, erhielt ſich das ſpaniſche Theater an Anſehen und innerem Gehalt ziemlich auf derſelben Höhe, zu welcher es durch den neuen Aufſchwung, den es bei'm Regierungsantritt dieſes Monarchen genommen hatte, emporgehoben worden war. Bei Philipp's Tode im September 1665 aber trat wieder eine Kriſis für daſſelbe ein, indem während der Trauerzeit die Aufführung von Schauſpielen im ganzen Königreiche unterſagt wurde. Dieſes Verbot ward zwar im folgenden Jahre wieder außer Wirkung geſetzt und die theatraliſchen Vorſtellungen kamen von Neuem in Gang; allein den früheren Glanz vermochten Bühne und dramatiſche Dichtkunſt nicht wieder zu gewinnen. In der Zeit der Minderjährigkeit Karl's II. zeigte ſich plötzlich der erſtaunliche Verfall der ſpaniſchen Monarchie,

[16]) Ib. Parte I, quaest. 3, Art. VI. No. 13.

der bisher noch durch äußeren Schein verdeckt worden war, in ſeiner ganzen Nacktheit. Denn wo war für den immer tiefer ſinkenden Staat ein Halt zu finden, als ein ſchwaches, von Intriguanten beherrſchtes Weib, Maria Anna von Oeſterreich, die Zügel des Reiches, deren Führung ſchon für Philipp III. und IV. zu ſchwer geweſen war, in ihre Hände bekam? Die Schuldenlaſt des Landes war in Folge der unaufhörlichen Kriege in ungeheuerm Maaße gewachſen, ſo daß nur die Entvölkerung deſſelben mit ihr etwa gleichen Schritt hielt; es bedurfte der reichhaltigſten Hülfsquellen, um ſie nur einiger Maaßen zu decken; aber ſolche Hülfsquellen floſſen nirgends. Die Beſitzungen Spaniens in den Niederlanden waren auf einen ſehr geringen Reſt zuſammengeſchrumpft, und die für ihre Verwaltung und Behauptung erforderlichen Summen beliefen ſich höher als die, welche ſie einbrachten; die unermeßlichen Provinzen in der neuen Welt beſtrahlten die Kronen von Caſtilien zwar noch immer mit einem Schimmer von Macht, aber ihr reeller Ertrag, der in Folge einer grundverkehrten Organiſation ſchon von jeher hauptſächlich in die Hände von Abenteurern und treuloſen Verwaltern gefloſſen war, wurde durch den ſyſtematiſchen Krieg, welchen Engländer, Holländer und Franzoſen in den amerikaniſchen Meeren gegen die ſpaniſche Macht führten, vollends abſorbirt. Schon unter Philipp IV. war dieſe Zerrüttung allerdings in vielfachen Symptomen kenntlich geworden, und was die Akte der Politik anlangt, ſo kann ſeine Herrſchaft gewiß nicht für glorreich gehalten werden; allein die vielen glänzenden Eigenſchaften dieſes Fürſten und ſeine ruhmwürdigen Beſtrebungen auf anderen Gebieten hatten immer noch einen Nimbus um ſein Haupt gebreitet, welcher auf die ganze Monarchie zurückfiel und über die ſteigende Corruption des ganzen Staatskörpers

täuſchen konnte. Das Nationalgefühl, die Quelle alles Großen in der ſpaniſchen Literatur, war daher auch noch durchaus nicht irre geworden und ſah Spanien noch immer auf jener Höhe von Macht und Glanz, auf welcher es unter Karl V. geſtanden hatte. Wie ſehr mußte ſich nun dies Alles ändern, als das gewaltige Reich, außen von Feinden bedrängt, im Innern der äußerſten Erſchöpfung nahe, in einem ſchwächlichen, noch unter mütterlicher Vormundſchaft ſtehenden Knaben ſeine einzige Stütze fand! als es den Hof, von welchem die energiſchſten Maaßregeln hätten ausgehen ſollen, zum Sitz der Indolenz und zum Tummelplatz nichtswürdiger Intriguen umgewandelt ſah! Die Hoffnung, der wirkliche Regierungsantritt Karl's II. werde eine Wendung der Dinge zum Beſſeren herbeiführen, erwies ſich als vergeblich, und in der That hatten ſich die Geiſtesgaben des letzten Sprößlings der Habsburgiſchen Dynaſtie von früh an als ſo gering angekündigt, daß kaum irgend Jemand ſich einer ſolchen Hoffnung hingegeben hatte. Träge und kraftlos, unfähig, ſich zu geiſtiger Thätigkeit, wie zu geiſtigen Genüſſen zu erheben, ſaß dieſer Schattenkönig auf dem Throne, der, umleuchtet von den Flammen des letzten Auto da Fé, unter ihm zuſammenbrach, während eine der ſpaniſchen Provinzen nach der andern in fremde Hände überging und die Bourboniſchen wie die Habsburgiſchen Vettern begierig lauerten, das erledigte Erbe anzutreten. Unter dieſen Umſtänden mußte denn wohl das Reich, das lange als die erſte politiſche Macht in Europa dageſtanden hatte, tief und tiefer in der allgemeinen Achtung ſinken und ſelbſt der hochfahrendſte Spanier konnte ſich nicht mehr länger über die Herabgeſunkenheit ſeines Landes täuſchen. Daß ſich dieſer allgemeinen Ebbe der ſpaniſchen Dinge auch die Literatur anſchloß, war nicht anders zu erwarten.

lich ist, ihn von demselben abzutrennen. Calderon, Rojas und mehrere andere bedeutende Dichter fuhren fort, für die Bühne zu schreiben, und wenn auch die Werke ihrer späteren Zeit nicht mehr den früheren gleich kommen, so haben doch selbst die schwächeren Productionen dieser Meister noch immer Ansprüche, zur Blüthenperiode des spanischen Theaters gerechnet zu werden. Von den in dieser Zeit neu auftretenden Dramatikern darf freilich Keiner gleichen Rang mit Lope, Tirso, Alarcon, Calderon, Rojas und Moreto prätendiren, und überhaupt zeichnet sich Keiner von ihnen durch besondere Originalität aus; indessen darf man sich auf der andern Seite ihre Leistungen auch nicht als zu unbedeutend vorstellen. Die Mittagshöhe des spanischen Drama's war vorüber, aber die Sonne warf auch noch im Sinken einzelne helle Strahlen. Erst mit dem achtzehnten Jahrhundert und dem Successionskriege erlischt auch das letzte Licht, das mit selbsteigener Kraft leuchtete, und es beginnt ein neuer Abschnitt, von dem man mit Bestimmtheit behaupten kann, er gehöre nicht mehr zur Blüthenperiode des spanischen Theaters.

Calderon.

Die schwülstige Lobrede auf Calderon von Vera-Tassis ist fast die einzige Quelle für die Lebensgeschichte dieses seltnen Mannes. Der Freund und erste Herausgeber des großen Dichters würde sich größern Dank bei der Nachwelt verdient haben, wenn er den Raum, den er zu geschraubten und pomphaften Eulogien verwendet, mit ausführlichern biographischen Nachrichten ausgefüllt hätte. Was er von letzterer Art mittheilt, ist im Wesentlichen Folgendes:

Don Pedro Calderon de la Barca ward am erſten Tage des Jahrs 1601 zu Madrid geboren. Er ſtammte väterlicher Seits von einem adligen Geſchlecht, das den Rang alter Hijosdalgo in dem Thal Carriedo, unter den Gebirgen von Burgos, genoß. Man erinnere ſich an die Abkunft des Lope de Vega, und man wird bemerkenswerth finden, daß die beiden berühmteſten Dramatiker Spaniens ihren Urſprung aus demſelben kleinen und abgelegenen Thale herleiten. Die Familie des Calderon ſoll übrigens urſprünglich in Toledo anſäſſig geweſen und ſpäter wegen dortiger innerer Spaltungen in den genannten Theil des nördlichen Spaniens ausgewandert ſein. Der Name ſeines Vaters war Diego Calderon de la Barca Barreda. Dieſer vermählte ſich mit Doña Anna Maria de Henao y Riaño, der Abkömmlingin eines flandriſchen, nach Caſtilien verpflanzten Rittergeſchlechts und Verwandtin der Riaños, Infanzonen von Aragon. Sprößling dieſer Ehe war unſer Don Pedro. Er empfing den erſten Unterricht im großen Collegium der Compañia (einer Jeſuitenſchule zu Madrid), und bezog hierauf ſehr jung die Univerſität Salamanca, wo er ſich mit ausdauerndem Eifer den Studien widmete. Als die Wiſſenſchaften, denen er beſonders eifrig oblag, werden Mathematik, Philoſophie, Civil- und kanoniſches Recht genannt. Sein poetiſches Talent muß ſich früh entwickelt haben; wenig mehr als dreizehn Jahre alt, ſoll er ſein erſtes Schauſpiel, El carro del Cielo geſchrieben haben und Vera-Taſſis verſichert, er habe ſchon vor Vollendung ſeines neunzehnten Jahres durch ſeine Comödien auf den ſpaniſchen Bühnen Epoche gemacht. In den Jahren 1620 und 1622 nahm er an dem bei der Beatification und Canoniſation des Iſidro gehaltenen poetiſchen Wettkampf Theil [15]).

[15]) Drei von ihm bei dieſer Gelegenheit verfaßte Gedichte ſtehen in den Obras sueltas des Lope de Vega. T. XI. p. 432 u. 491, u. T. XII p. 181.

Als neunzehnjähriger Jüngling verließ er die Univerſität und begab ſich nach Madrid, wo ihm mehrere Große ihre Gunſt ſchenkten; im fünf und zwanzigſten Jahre aber trat er aus Neigung in den Soldatenſtand und diente in Mailand, ſpäter in Flandern. Höchſt wahrſcheinlich ſchrieb er in dieſer Zeit das Schauſpiel El Sitio de Breda, welches nicht lange nach der Einnahme der Feſtung Breda (2. Juni 1625) auf die Bühne von Madrid gekommen zu ſein ſcheint. Wie lange ſein Kriegsleben gedauert hat, wird nicht angegeben. Wir wiſſen nur, daß König Philipp IV. ihn aus dem Felde an den Hof berief, um für ſeine Lieblingsergötzung, das Theater, thätig zu ſein; namentlich ward ihm die Compoſition und Leitung der Feſtſpiele aufgetragen, die mit großer Pracht, meiſt im Palaſt von Buen-Retiro, aufgeführt wurden. Schon im Jahr 1630 war ſein Dichterruf ſo begründet, daß Lope de Vega, ſeinen ebenbürtigen Nachfolger in ihm erkennend, im Laurel de Apolo von ihm ſagte:

En estilo poetico y dulzura
Sube del monte a la suprema altura.

Zur Belohnung ſeiner Dienſte ward dem Dichter 1637 das Ritterkleid von Santiago verliehen. Als 1640 die Ritterorden ausrückten, enthob ihn der König ſeiner Kriegspflicht, und gab ihm Auftrag, das Feſtſpiel Certamen de Amor y Zelos zu ſchreiben; allein Calderon wollte beiden Pflichten Genüge leiſten, vollendete das Schauſpiel in kürzeſter Friſt, und hatte noch Zeit, den Truppen nach Catalonien zu folgen, wo er in der Compagnie des Herzogs von Olivarez diente, bis der Friede geſchloſſen wurde. Er kehrte hierauf an den Hof zurück und war nach wie vor mit beſonderem Eifer für die Bühne thätig. Im Jahr 1649 erhielt er den Auftrag, die Triumphbogen für den Einzug der Maria Anna von Oeſterreich zu

entwerfen und zu beſchreiben. Zwei Jahre ſpäter trat er in den Prieſterſtand, ohne deshalb ſeiner bisherigen Beſchäftigung als Theaterdichter zu entſagen; der König verlieh ihm eine Kapellanſtelle zu Toledo, von welcher er den 19ten Juni 1653 Beſitz nahm, fügte aber 1663, um den Dichter in ſeiner unmittelbaren Nähe zu haben, eine Stelle bei der königlichen Kapelle hinzu, deren Einkünfte er noch durch eine Pfründe in Sicilien vermehrte.

So konnte Calderon ſich mit ungeſtörter Muſe ſeinen dichteriſchen Werken widmen. Während eines Zeitraums von ſieben und dreißig Jahren verfaßte er die Autos sacramentales für die Feier des Frohnleichnamfeſtes in Madrid, eine Zeit lang auch die Autos für Toledo, Sevilla und Granada, bis, wie Vera-Taſſis ſagt, dieſe Art von Feſtlichkeiten in den letztgenannten Städten aufhörte. Wenn dieſe Dichtungsart ſeinem tief-religiöſen Sinne beſonders zuſagte und mit ſeinem geiſtlichen Stande in Einklang ſtand, ſo blieb er doch bis in's hohe Alter in der Compoſition weltlicher Schauſpiele und ſonſtiger Poeſien nicht minder thätig. Sein Biograph gibt die Zahl ſeiner Autos auf mehr als hundert, die der Comödien auf mehr als hundert und zwanzig an; er ſpricht ferner von zweihundert Loas, geiſtlichen und weltlichen Inhalts, hundert Saynetes und einer unzähligen Menge von Canzonen, Sonetten, Romanzen und andern Gedichten über verſchiedene Gegenſtände, und nennt endlich noch eine Beſchreibung des Einzugs der Königin Mutter, ein Gedicht über die vier letzten Dinge in Ottaverime, einen Tractat über den Adel der Malerei und einen andern zur Vertheidigung des Schauſpiels. Die Richtigkeit dieſer Angaben, in ſo fern ſie ſich auf die dramatiſchen Werke beziehen, zu prüfen, werden wir ſpäter Gelegenheit finden. Von Calderon's Comödien waren ſchon früh ver-

ſchiedene in einzelnen Drucken erſchienen; geſammelt kamen zuerſt zwölf im Jahr 1635, dann andere zwölf 1637 heraus [19]; eben dieſe Stücke wurden wieder gedruckt in der Ausgabe Comedias de D. Pedro Calderon de la Barca, recogidas pór D. Josef Calderon y hermano, Parte I. su II, Madrid 1640. Ein dritter und vierter Band erſchienen 1664 und 1672. Von den Autos wurde die erſte (unvollſtändige) Ausgabe in Madrid 1677 veranſtaltet. Der größere Theil von Calderons Werken war dem leſenden Publikum noch unzugänglich, und was gedruckt, war zum Theil auf's kläglichſte nach den Bedürfniſſen der Buchhändler verſtümmelt; auch hatte man Vieles fälſchlich auf ſeinen Namen geſchrieben. Der Wunſch, eine vollſtändigere Ausgabe zu beſitzen, veranlaßte einen hochgeſtellten Freund der Poeſie, den Herzog von Veragua, Vicekönig von Valencia, ſich an den Dichter ſelbſt zu wenden, um ihn zur Veranſtaltung einer ſolchen und zu einem Verzeichniß der wirklich von ihm herrührenden Schauſpiele aufzufordern. Dieſer Brief ſowohl als die Antwort ſind ſchon an ſich ſehr intereſſant, dann aber als ſicherſte Grundlage für die Berechnung der Zahl von Calderon's Werken äußerſt wichtig, und wir werden ſie in dem Anhange dieſes Artikels, der ſich außerdem noch mit der Chronologie der Calderon'ſchen Schauſpiele zu beſchäftigen hat, mittheilen.

Ueber das ſpätere Leben des Calderon finden ſich nur ſehr ſpärliche Nachrichten, eben weil es frei von äußeren Wechſelfällen, ganz dem Dienſt der Frömmigkeit und der Muſen gewidmet war. In Ermangelung intereſſanterer und eindringenderer Schilderungen, wie man ſie von großen Männern ſo gerne beſitzen möchte, wird man vielleicht folgende Stelle

[19]) So berichtet Vera-Taſſis; die Ausgabe muß von der höchſten Seltenheit ſein, und ich habe ſie nie geſehen.

eines alten franzöſiſchen Reiſewerkes [20]) als Curioſität willkommen heißen:

„Abends (erzählt der Reiſende) kamen der Marques von Eliche, älteſter Sohn des D. Luis de Haro, und Monſieur de Barriére zu mir und führten mich in's Theater. Die Comödie, welche ſchon früher aufgeführt, aber jetzt neu einſtudirt worden war, taugte nichts, obgleich ſie Don Pedro Calderon zum Verfaſſer hatte. Später machte ich auch einen Beſuch bei dieſem Calderon, welcher für den größten Dichter und das ausgezeichnetſte Genie im heutigen Spanien gilt. Er iſt Ritter des Ordens von St. Jago und Kapellan an der Kapelle der Königin zu Toledo; aber aus ſeiner Unterhaltung entnahm ich, daß es um ſeine Kenntniſſe ſchlecht beſtellt war. Wir disputirten eine Zeit lang über die Regeln des Schauſpiels, welche man in dieſem Lande nicht kennt und welche die Spanier verhöhnen.“

Calderon wurde im Jahr 1663 in die Congregation von San Pedro aufgenommen; er war dieſem Prieſterverein beſonders zugethan und ſetzte ihn in ſeinem Teſtament zum Univerſalerben ſeines beträchtlichen Vermögens ein. Der Tod Philipp's IV., der ihm nicht allein ſeinen eifrigſten Gönner, ſondern faſt einen Freund raubte, mußte ein harter Schlag für ihn ſein; doch dauerte ſein Verhältniß zum Hofe fort und er wurde nach wie vor zur Abfaſſung der Feſtſpiele, die hier und da bei feierlichen Gelegenheiten aufgeführt wurden, in Anſpruch genommen. Das letzte ſeiner Dramen war Hado y Divisa. Er ſtarb den 25ſten Mai 1681 [21]). Seine irdiſchen Reſte wurden in der Kapelle San Salvador beigeſetzt.

[20]) Boisel, Journal du voyage d'Espagne. Paris 1669. p. 298.

[21]) Dies iſt die richtige Angabe des Vera-Taſſis; Dieze und die ihm nachgeſchrieben haben, laſſen Calderon noch ſieben Jahre länger leben.

Welche überschwängliche Bewunderung seiner Zeitgenossen den Calderon zu Grabe geleitete, geht aus folgenden zwar pomphaften, aber doch einen tiefen Sinn bergenden Worten hervor, mit denen Vera-Tassis die Lobrede auf seinen Freund beschließt:

„Das war das Orakel unseres Hofes und der Neid der Fremden, der Vater der Musen, der Luchs der Gelehrsamkeit, das Licht der Bühnen, die Bewunderung der Menschen, er, der stets mit den seltensten Tugenden geschmückt, dessen Haus der allgemeine Zufluchtsort der Bedürftigen, dessen Art und Wesen das verständigste, dessen Demuth die tiefste, dessen Bescheidenheit die erhabenste, dessen Höflichkeit die aufmerksamste, dessen Umgang der zuverlässigste und belehrendste, dessen Sprache die harmloseste, Jedem seine Ehre erweisende, dessen nie mit beißenden Glossen den Ruhm irgend Eines verwundende Feder die feinste seines Jahrhunderts war, der die Lästerzungen weder mit Libellen befleckte, noch sein Ohr den boshaften Verkleinerungen des Neides lieh. Das endlich war der Fürst der castilianischen Dichter, welcher Griechen und Römer in seiner geweihten Poesie wieder aufleben ließ; denn er war im Heroischen gebildet und erhaben, im Moralischen gelehrt und spruchreich, im Lyrischen anmuthig und beredt, im Heiligen göttlich und sinnvoll, im Liebevollen edel und schonend, im Scherzhaften witzig und lebendig, im Komischen fein und angemessen. Er war sanft und wohlklingend im Vers, groß und zierlich in der Sprache, gelehrt und feurig im Ausdruck, ernst und gewählt in der Sentenz, gemäßigt und eigenthümlich in der Metapher, scharfsinnig und vollendet in den Bildern, kühn und überzeugend in der Erfindung, einzig und ewig im Ruhm.“

Als Probe einer zeitgenössischen enkomiastischen Kritik möge hier noch folgende Stelle aus einer im Jahr 1682 ge-

druckten und von dem Doktor Manuel verfaßten Schrift zu Gunsten der Comödien stehen:

„Wer hat, wie Calderon, die zarteste Anlage mit der Wahrscheinlichkeit der Begebenheiten verknüpft? Es gibt ein so feines Gewebe, daß es zerreißt, indem man es bereitet; denn das Gefährliche des sehr Subtilen ist die Unwahrscheinlichkeit. Blicke das bewundernde Auge auf alle seine Stoffe, und es wird sie so ebenmäßig behandelt sehen, daß alle Fäden mit einander wetteifern. Seine heiligen Comödien sind Beispiel, seine geschichtlichen Wahrheit, seine zärtlichen schuldlose Ergötzung ohne Gefährde. Die Majestät der Gefühle, die Klarheit der Gedanken, die Reinheit der Reden unterhält er so in einem Flusse, daß auch der leichte Witz und die Grazie sich darin bewegen können. Nie gleitet er in's Kindische, nie fällt er in Gemeinheit der Gesinnung. Er behauptet eine hohe Würde in dem Vorwurf, den er verfolgt; denn ist dieser ein heiliger, so erhöht er die Tugenden, ist es ein fürstlicher, so entzündet er zu den heldenmüthigsten Thaten, ist es ein bürgerlicher, so reinigt er die Leidenschaften. In seinen religiösen Gedichten verklärt er das Königthum, die Fürsten begeistert er zum Großen, den Anderen läutert er das Herz. Dieser außerordentliche Geist hat in seinen Schauspielen fast das Unmögliche geleistet. Man sehe, wie viel. Er vermählte durch den süßesten Kunstzauber das Wahrscheinliche mit der Täuschung, das Mögliche mit dem Fabelhaften, das Zärtliche mit dem Anständigen, das Majestätische mit dem Geschmeidigen, das Heroische mit dem Verständlichen, das Sententiöse mit dem Geläufigen, das Sinnreiche mit dem Klaren, die Gelehrsamkeit mit Geschmack, die Moralität mit der Anmuth, die Grazie mit dem Verstande, Ermahnung mit Mäßigung. Sein Tadel ist nicht bitter, sein Rath nicht lästig und seine Belehrung

nicht schwerfällig; ja, die Wahrheiten, die er sagt, sind so treffend, und die Streiche, die er versetzt, so gemildert, daß nur sein Geist alle diese Schwierigkeiten zu überwinden fähig war. Was ich am meisten an ihm bewundere, ist, daß er Niemanden nachahmte; er wurde zum Meister, nicht zum Schüler geboren, brach eine neue Bahn zum Parnaß und erklomm dessen Gipfel ohne Führer. Dies erfüllt mich mit der gerechtesten Verehrung, denn die Gelehrten wissen es wohl, wie selten zu allen Zeiten die Erfinder waren. Er beschaute die Laufbahn der Alten, nicht um sie zu betreten, sondern um sie zu überflügeln. Wie Macedo vom Tasso, kann man von ihm sagen: er fehlte nur darin, daß er keinen Fehler beging, oder wie von seinem vergötterten Camoëns: daß er mit seinen verzeihlichen Sünden sogar Freude machte. Die leichten und geringfügigen Fehler, welche die gewissenhafte Melancholie der Kritiker an ihm finden mag, sind so kunstvoll, daß ich glauben muß, er habe sie nur zur größeren Schönheit eingeflochten und die Kraft seines Genies auch bei Schwächen bewähren wollen.

„Für alle menschlichen Begebnisse haben Don Pedro's Schauspiele Muster, und die Arzenei ist so klug gemischt, daß die Wunde begierig wird, sie zu schlürfen. Möchte dieser Umriß seiner Werke seiner gesegneten Asche zur Freude und Ehre gereichen und er ewig im Gemüth der Lernbegierigen als lebendige Anschauung sinniger Kunst fortleben!“

Wie verschieden von den an Abenteuern und Wechselfällen reichen Lebensläufen des Cervantes und Lope de Vega, wie still und wie arm an erheblichen Ereignissen erscheint nach dem oben Erzählten der unseres Dichters! Oder hätte man

nur, in beklagenswerther Nachläſſigkeit, verſäumt, uns über dergleichen auf ihn Bezug habende Begebenheiten Nachricht zu geben? An dem glänzendſten Hofe im damaligen Europa, in der unmittelbaren Umgebung eines geiſtvollen Königs, inmitten gebildeter Weltleute, galanter Ritter und reizender Damen ſollte Calderon ein Einſiedlerleben geführt, er ſollte nie ein romantiſches Abenteuer, nie einen Zweikampf beſtanden haben? Die Seligkeit der beglückten, die Pein der verſchmähten Liebe, die Qualen der Eiferſucht, alle dieſe Gefühle, die er mit ſo hinreißender Wahrheit zu ſchildern weiß, ſollten ihm nur aus dichteriſcher Intuition, nicht aus eigener Erfahrung bekannt geweſen ſein? Es geziemt uns nicht, auf dieſe Frage Antwort zu geben, oder Erlebniſſe, über die es an Kunde gebricht, aus unſerer Phantaſie zu ergänzen. Deſſen ungeachtet hoffen wir, aus den Werken des Dichters die Züge herausleſen zu können, aus denen ein Bild ſeiner Perſönlichkeit hervorgeht. Für's Erſte ſei nur im Allgemeinen hervorgehoben, daß der feine und gebildete Hof Philipp's IV., mit dem er in ſteter Berührung war, einen unverkennbar großen Einfluß auf die Form und den Geiſt ſeiner Werke geübt hat.

Calderon iſt unter allen ſpaniſchen Dramatikern der bekannteſte und gefeiertſte. Man hat ihn aus der Reihe ſeiner Vorgänger und Zeitgenoſſen losgeriſſen und iſolirt hingeſtellt, um ihn in exſtatiſchen Phraſen als das Göttlichſte anzupreiſen, was die ſpaniſche Literatur hervorgebracht hat, ja nach den beredten Enkomien ſeiner begeiſtertſten Verehrer ſcheint es beinahe, als ſei es kaum der Mühe werth, noch einen anderen caſtilianiſchen Bühnendichter außer dieſem Auserwählten kennen zu lernen. Das Urtheil eines bedeutenden Mannes, des nicht nur um die deutſche, ſondern um die europäiſche Literatur hochverdienten Schlegel, iſt ſo einflußreich geworden, daß, wenn

es einerſeits die Aufmerkſamkeit zuerſt wieder auf die ſpaniſche Literatur hinlenkte, es auf der andern dieſe Aufmerkſamkeit zugleich in einen ſehr engen Kreis bannte. Als Schlegel ſeine unvergleichlich ſchöne vierzehnte Vorleſung ſchrieb, welche, wie ſie vielfach anregend wirkte, ſo auch den Verfaſſer des vorliegenden Werkes zuerſt mit Liebe zu den caſtilianiſchen Muſen erfüllt hat, war die ſpaniſche Literatur ſeit lange auf's Aeußerſte vernachläſſigt worden, und zu ihren dramatiſchen Werken namentlich ließ ſich, außer zu den häufiger gedruckten des Calderon, kaum anders Zutritt erlangen, als durch das Medium der ſpärlichen, nicht eben von poetiſchem Sinne zeugenden Auswahl des La Huerta. Schlegel hatte daher, ſeiner eigenen Ausſage nach, von den Schauſpielen des Lope de Vega nur eine ſehr unzureichende, von denen des Tirſo de Molina, Alarcon, Guevara und vieler Anderen gar keine Kenntniß; die Stücke des Solis und La Hoz, die er bei La Huerta fand, erkannte er mit ſeinem eindringendem Urtheil ſogleich als ſchwächere Productionen; Moreto und Rojas aber vermochte er durch die wenigen Intriguenſtücke in jener Sammlung nicht genügend kennen zu lernen; wie konnte es daher anders ſein, als daß ſich ſeine ganze Bewunderung auf Calderon concentrirte? Wir theilen dieſe Bewunderung im Allgemeinen vollkommen, und glauben, daß ſie nicht leicht übertrieben werden könne; nur iſt gegen die Art, wie ſie ausgeſprochen und nachher hundertfach wiederholt wurde, Verſchiedenes einzuwenden. Der Eine Lieblingsdichter wurde nämlich ſo dargeſtellt, als ob er die ganze dramatiſche Poeſie der Spanier repräſentirte, oder wenigſtens die übrigen Dramatiker dieſes Landes ſo unermeßlich überragte, daß es ſich kaum lohnte, von dieſer Höhe aus einen Blick auf jene untergeordneten Talente zu werfen. Wenn nun dieſe ungebührliche Hervorhebung einerſeits ein durchaus

falſches Licht auf das Ganze des ſpaniſchen Theaters warf und viele große Dichter in unverdiente Mißachtung brachte, ſo mußte ſie nothwendig zugleich der richtigen Würdigung und gründlicheren Erkenntniß des Einen Gefeierten Eintrag thun. Denn Calderon ſteht nicht, wie er in dieſen Schilderungen erſcheint, einzeln und iſolirt da, er iſt nur Glied einer großen Kette, ein hervorragender Punkt in einer langen Reihe; man darf es ſeinen begeiſterten Verehrern zugeben, daß das ſpaniſche Drama in ihm culminire, aber man kann nicht zu einer richtigen Schätzung ſeiner Verdienſte gelangen, ohne ihn im Zuſammenhange mit ſeinen Vorgängern betrachtet zu haben. Erſt aus dieſer Betrachtung ergibt ſich ſein eigenthümlicher Charakter als Dramatiker, läßt ſich das innere Lebensprincip ſeiner Werke erklären. Indem wir nun den Verſuch machen, die Fäden darzulegen, durch welche der berühmteſte ſpaniſche Dichter mit der großen Reihe der caſtilianiſchen Dramatiker zuſammenhängt, müſſen wir darauf verzichten, im Schwunge glänzender Beredtſamkeit mit unſerem Vorgänger zu wetteifern, ja wir fürchten beinahe, denen, welche noch von früheren Apotheoſen berauſcht ſind, kalt und abgemeſſen zu erſcheinen. Wenn aber auf der einen Seite der Nimbus der Göttlichkeit, welcher bisher Calderon's Haupt umſtrahlte, in etwas zerſtört wird, ſo hoffen wir auf der anderen, ſeinen künſtleriſchen Charakter in ein helleres Licht zu ſtellen. Zugleich möge folgende Erwägung vorausgeſchickt werden. Wenn die Analyſe deſſen, was der große Mann ſeinen Vorgängern verdankt, noch eine große Anzahl von Vorzügen übrig läßt, welche dem Geprieſenen ausſchließlich und als Eigenthum gehören, ſo wird auch ſie eine Verherrlichung des Dichters ſein, der mit Recht ein Liebling von Europa geworden iſt, und zwar eine ſolche, welche die Wahrheit auf ihrer Seite und um ſo höheren Werth hat,

da ſie Calderon's dramatiſche Kunſt als ein Entwickelungsſtadium in dem Organismus der ganzen ſpaniſchen Poeſie darſtellt.

Als Calderon begann, ſich der Bühnendichtung zu widmen, lag ihm nicht etwa, wie dem Lope de Vega bei'm Antritt ſeiner Laufbahn, ein Gewirr von mehr oder minder formloſen Anfängen, von chaotiſch durch einander liegenden Elementen der Kunſt vor, welche ſeiner ordnenden Schöpferkraft geharrt hätten, um zu Form und Geſtaltung zu gelangen; er betrat vielmehr ein ſchon vielfach und nach allen Richtungen hin bearbeitetes Feld und fand eine hochgebildete, durch die vereinten Kräfte vieler ausgezeichneten Geiſter zu ſeltenem Glanz gediehene Schauſpielpoeſie auf den ſpaniſchen Theatern heimiſch; ja er traf nicht nur im Allgemeinen Form und Charakter des Drama's ſehr beſtimmt ausgeprägt, ſondern auch im Einzelnen bei den verſchiedenen Gattungen von Theaterſtücken die Gränze gezogen, innerhalb deren ſich der ſpaniſche Geſchmack mit beſonderer Vorliebe bewegte. In der Anſchauung und vertrauten Bekanntſchaft mit dem Theile der dramatiſchen Literatur, welcher im zweiten Bande des vorliegenden Werkes ausführlich geſchildert worden iſt, war unſer Dichter erwachſen. Er hatte mit jener Erregbarkeit, welche dichteriſchen Gemüthern eigenthümlich iſt, ſtaunend und bewundernd den herrlichen Schöpfungen des großen Lope de Vega [22]) zugeſehen, hatte entzückt die poetiſche Zauberwelt

[22]) Calderon hat ſeine Verehrung für Lope de Vega in folgenden Worten ausgeſprochen:

Aunque la persecucion
De la envidia teme el sabio,
No reciba de ella agravio
Que es de serlo aprobacion:
Los que mas presumen son,
Lope, à los que envidias das,

des Tirſo de Molina an ſich vorüberziehen laſſen und war auch mit den Werken der minder bedeutenden Dichter innig befreundet. Dieſe genaue Bekanntſchaft Calderon's mit den Dramatikern, welche während ſeiner Jugendjahre auf den ſpaniſchen Bühnen glänzten, iſt keineswegs bloß ſupponirt, ſondern hat ſich in den deutlichſten Spuren in ſeinen Werken abgedrückt, worauf wir zurückkommen werden. Als der junge Dichter, ſich ſeines Berufes zum Dramatiker bewußt werdend, für das Theater zu ſchreiben begann, ſchwebten ihm alle jene poetiſchen Gebilde vor, welche ihn, wie das ganze Publikum ſeiner Zeit, entzückt hatten, und es konnte nicht fehlen, daß ſie befruchtend auf ſeine Phantaſie fortwirkten. Indeſſen war ſein Geiſt wieder zu ſtrebſam und ſelbſtſtändig, als daß es ihm hätte genügen können, nur den empfangenen Eindrücken zu folgen und mit dem Strome fortzuſchwimmen; er begann daher über die Aufgabe nachzudenken, welche ihm geſtellt war, wenn er ſich nicht nur ein eigenthümliches Feld in der Dramatik erobern, ſondern die letzte auch wo möglich zum Abſchluß und zur Vollendung bringen wollte. Eine völlige Umwälzung des herrſchenden Syſtems und der einmal adoptirten Schauſpielformen, das mußte ihm einleuchten, konnte nicht geſchehen ohne eine Tabula rasa zu machen und ſich zugleich mit allen Sympathien der Nation in offenen Zwieſpalt zu ſetzen; auch war ſeine eigene Neigung für dieſes Syſtem und ſeine Ueberzeugung von deſſen Trefflichkeit viel zu ſtark, als daß es ihm irgend

Y en su presuncion verás
Lo que tus glorias merecen,
Pues los que mas te engrandecen
Son los que te envidian mas.

(S. die Obras sueltas des Lope de Vega T. XII. pag. XV.)

hätte einfallen ſollen, an den Grundfeſten deſſelben zu rütteln. Es kam daher nur darauf an, noch einen Giebel auf das ſchon errichtete und wohlgefügte Gebäude zu ſetzen und dadurch den Schlußſtein an das Ganze zu legen.

Wie aber war dies zu bewerkſtelligen? Den Lope de Vega an Reichthum der Erfindung zu übertreffen, oder nur darin mit ihm zu wetteifern, durfte Calderon eben ſo wenig, wie irgend ein anderer Sterblicher, hoffen; auch die übrigen hervorragendſten Dramatiker ſtanden, jeder in ſeiner Art, ſo einzig da, daß es unmöglich ſchien, in dem Punkte, der ihre Größe ausmachte, über ſie hinauszugehen. Aber Calderon mit ſeinem ſcharf analyſirenden Verſtande erkannte auch, eben ſo wie die unübertrefflichen Vorzüge ſeiner Vorgänger, die Gebrechen, an denen ſie offenbar litten; er erkannte, wie die höchſte Vollendung und feinſte Ausbildung der dramatiſchen Kunſt wohl hier und da unter beſonders günſtigen Sternen erreicht worden war, aber wie ſie bisher nie irgend einem Dichter durchgehends als Princip vorgeleuchtet hatte, vielmehr die herrlichſten Anlagen und genialſten Conceptionen oft durch Mangel an Sorgfalt und durch Uebereilung der Dichter verunſtaltet worden waren. Wollte er nun das Schauſpiel zu einer höheren Stufe emporführen, ſo mußte er nicht allein die Uebelſtände vermeiden, welche ſich im Gefolge einer flüchtigen Compoſitionsweiſe in die Werke der früheren Dichter eingeſchlichen hatten, ſondern auch die beſonnene Erwägung und conſequente Durchführung des Plans, ſo wie die emſige Ausarbeitung des Details recht eigentlich zu ſeinem leitenden Grundſatz machen. Erſt hier haben wir den Schlüſſel, welcher uns das Verſtändniß des Eigenthümlichen in Calderon's Poeſie erſchließt. Der Weg, den er im Einzelnen verfolgte, war nun folgender. Er ſtellte ſich auf die Schultern ſeiner Vor-

gänger; er übernahm das ſpaniſche Schauſpiel ſo, wie er es überkommen hatte, in allen ſeinen Modificationen und mit allen ſeinen Gattungen, ohne an den Grundlagen des herrſchenden Syſtems zu rütteln; aber er ſuchte alle Keime des Guten, die er vorfand, durch ſorgfältige Pflege zur höchſten Blüthe zu zeitigen, alle unentwickelten Anlagen auszubilden, das Eckige abzuſchleifen und das Lücken- und Sprunghafte zu innerem organiſchem Zuſammenhange zu führen. Er ſchloß ſich oft auf's engſte an ſeine Vorgänger an, borgte ſogar die Gerüſte ihrer Stücke, ihre Erfindungen und Pläne, entlehnte ihnen einzelne Scenen und behielt bei, was ihnen ſchon gelungen war, aber verarbeitete nun das fremde Gut mit ſo feinem künſtleriſchen Sinne, bildete es ſo glücklich um und fort, machte ſo viele und ſo treffliche eigene Zuſätze, daß er das Ganze mit vollem Rechte als ſein Eigenthum anſprechen konnte. Seine Sorgfalt richtete ſich nicht allein auf die Anordnung des Plans, den er gleichſam mit dem Winkelmaße auf's genaueſte abzirkelte, nicht allein auf das richtige Verhältniß aller Theile zu einander und zum Ganzen, nicht bloß darauf, daß der dramatiſche Gehalt eines jeden Stückes auf's reinſte herausgearbeitet würde, ſondern ſie verbreitete ſich auch mit ganz beſonderem Fleiße auf alle Details, auf den Styl und auf den Versbau. Faſſen wir das Geſagte zuſammen, ſo iſt Calderon's dramatiſche Kunſt aus einer tief eingehenden kritiſchen Prüfung der früheren ſpaniſchen Schauſpielpoeſie hervorgegangen; ſie hat ſich an Vorhandenes gelehnt, aber die gegebenen Elemente auf's kunſtvollſte in andere und beſſere Ordnung geſtellt, das Vereinzelte geſammelt, dem Zerſtreuten ſeinen richtigen Platz angewieſen, und endlich alles Unſichere und Schwankende zu Ruhe und Stätigkeit gebracht.

Dieſe Auffaſſungsweiſe weicht ſehr von Allem ab, was

bisher über Calderon geschrieben worden ist; sie kann hier einstweilen nur als eine Thesis stehen, deren volle Richtigkeit sich hoffentlich im Folgenden bewahrheiten wird; doch dürfen wir nicht unterlassen, schon jetzt Einiges zur Apologie unserer Ansicht vorzubringen.

Man hat Calderon einen Originaldichter in so vorzüglichem Sinne genannt, daß er Alles nur sich selbst zu verdanken und nie bei einem Anderen geborgt habe. Es wird daher in hohem Grade auffallen, daß wir sagen, er habe die Arbeiten Anderer mannigfaltig benutzt und nicht nur die Idee zu einzelnen Scenen aus früheren Dramen geschöpft, sondern auch die Umrisse zu ganzen Stücken von älteren Dichtern entlehnt. Dennoch verhält es sich hiermit in Wahrheit so, und ein Paar Beispiele mögen es nachweisen. Vorangeschickt muß werden, daß der Dichter selbst gar nicht um Verheimlichung der Quellen, aus denen er schöpfte, bemüht gewesen zu sein scheint, da er z. B. in den Worten

La dama duende será
Que bolver á vivir quiere
(Casa con des puertas)

allem Anschein nach selbst andeutet, daß er in seiner Dama duende ein älteres Stück ähnlichen Inhalts vor Augen gehabt habe. — Die Autoren, deren Werke er vorzugsweise benutzt hat, sind Tirso de Molina und Mira de Mescua. Sein Encanto sin encanto ist in einem großen Theil seines Planes auf Tirso's reizendes Lustspiel Amor por señas gegründet[28]). In La devocion de la Cruz erkennt man sowohl dem Ganzen der Handlung, als in vielen Einzelheiten in eine

[28]) S. diese Geschichte, Band II. S. 579.

Nachahmung von Mira de Meſcua's Esclavo del Demonio [23]), und ſchon Tieck hat bemerklich gemacht, wie ſich im Calderon einige Stellen faſt wörtlich wiederfinden, die Meſcua früher ſchrieb. Aus eben dieſem Stücke iſt die Scene im Magico prodigioso, wo Cyprian die Geſtalt der Geliebten zu beſitzen glaubt, aber dann entdeckt, daß er ſtatt ihrer ein Todtengerippe in den Armen halte; und in Meſcua's Ermitaño galan findet ſich das Muſter zu der langen Erzählung des Dämon's im zweiten Akte dieſer Calderon'ſchen Tragödie. Die Scene in El mayor monstruo los zelos, wo Herodes ſeine Gemahlin ermorden will, aber durch deren herabfallendes Bildniß daran verhindert wird, hat zwei andere in früheren Dramen zu Vorgängerinnen: die älteſte in La próspera fortuna de Ruy Lopez de Avalos von Damian Saluſtrio del Poyo, die andere in Tirſo's Prudencia en la muger [24]). Daſſelbe Drama hat außerdem mancherlei Züge aus Tirſo's Vida de Herodes entlehnt. Die Idee von El secreto à voces ſcheint aus Tirſo's Amor por arte mayor. Viele Analogien finden ſich ferner zwiſchen En esta vida todo es verdad y todo mentira und Meſcua's Rueda de la Fortuna, zwiſchen Los Cabellos de Absalon und Tirſo's Venganza de Tamar, zwiſchen El monstruo de los jardines und deſſelben Dichters Aquiles; und zwar ſind dieſe Aehnlichkeiten nicht etwa bloß von der Art, wie ſie von ſelbſt entſtehen müſſen, ſobald zwei Autoren denſelben Stoff behandeln, nein, es iſt — wie ſich dies im Einzelnen genau nachweiſen ließe — eine ganz ſpecielle Rückweiſung der ſpäteren Stücke auf die früheren vorhanden, welche ſich durchaus nicht anders erklären läßt, als dadurch, daß Calderon die letzteren vor Augen gehabt habe. Peor está que estava iſt Scene für Scene aus

[24]) S. Band II. S. 462. [25]) S. B. II. S. 494.

einem älteren, im Jahre 1630 gedruckten gleichnamigen Stücke von Luis Alvarez, und nur einiges Unpaſſende iſt entfernt, ſo wie der Worttext verändert worden. Man hat nun zwar die Vermuthung aufgeſtellt, Calderon ſei auch Verfaſſer der älteren Comödie und habe ſich aus irgend einem Grunde bewogen gefunden, einen falſchen Namen anzunehmen, und wir wollen dies nicht für unmöglich erklären, da ein Luis Alvarez ſonſt als Comödiendichter nicht genannt wird; allein am Schluſſe des älteren Peor está heißt es, daß ſein erſter Vater es Todo sucede al revès genannt habe, und ſomit kündigt ſich auch dieſes Stück wieder als Umarbeitung eines früheren an. — Die erſte Scene von El Escondido y la Tapada hat eine auffallende Aehnlichkeit mit Tirſo's Por el sótano y por el torno. Daß der Medico de su honra in Plan, Motiven und Charakteren eine große Verwandtſchaft mit der Tragödie Casarse por vengarse von Rojas habe, iſt ſchon von Tieck bemerkt worden; hier aber bleibt es zweifelhaft, welches der beiden Stücke, das 1636 (im 29ſten Bande der Comedias de diferentes Autores) gedruckte des Rojas, oder das 1637 gedruckte des Calderon, früher geſchrieben ſei; gewiß dagegen iſt, daß die Anfangsſcene dieſes Drama's eine Reminiſcenz aus der Guarda cuidadosa von Miguel Sanchez darbietet, und daß mehrere Details desſelben, namentlich der Monolog Don Gutierre's im zweiten Akt aus Tirſo's Celoso prudente nachgeahmt ſind [26]). — Bei No hay burlas con el amor hat offenbar eine Erinnerung an Lope's Melindres de Belisa vorgeſchwebt, und in El Maestro de danzar iſt eine von dem nämlichen Dich-

[26]) In dieſem Monolog erinnern nicht allein die Gedanken, ſondern auch die Form, daß die trochäiſchen Verſe von Zeit zu Zeit durch einen jambiſchen unterbrochen worden, an Tirſo's Stück.

ter in einem gleichnamigen Stücke durchgeführte Idee benutzt. Zu La niña de Gomez Arias hat das gleichnamige Stück des Guevara Vieles hergeliehen; in El gran principe de Fez haben wir Reminiſcenzen an das ebenſo betitelte Stück des Lope; Calderon's Auto Psiquis y Cupido bietet viele Analogien zu dem gleichnamigen des Joſef de Valdivieſo dar, und wir könnten die angeführten Beiſpiele in der That noch durch viele andere vermehren; doch mögen die bisherigen einſtweilen genügen, um unſere Behauptung im Allgemeinen zu rechtfertigen. Sogleich aber müſſen wir hinzuſetzen, daß unſer Dichter in faſt allen dieſen Stücken die ihm überlieferten Materialien genugſam umgewandelt hat, um für ihren zweiten Erfinder gelten zu können, daß er das, was bei ſeinen Vorgängern nur als Anlage erſcheint, mit bewundernswerther Kunſt ausgebildet, das Rohe verfeinert und überhaupt die noch unreifen Knospen zur höchſten Entfaltung gezeitigt hat.

Schon aus dem Geſagten geht wohl zur Genüge hervor, daß wir weit entfernt ſind, dem Calderon aus ſeinen Entlehnungen einen Vorwurf zu machen. Es iſt ein großer, aber, ſo viel wir wiſſen, noch nigends gründlich berichtigter Irrthum der neueren unpoetiſchen Jahrhunderte, von den Dichtern in der Art Originalität zu verlangen, daß ſie ſich der Benutzung fremder Erfindungen und Gedanken enthalten ſollen. In unſerer Zeit, wo die Kunſt aus ihrem organiſchen Zuſammenhange geriſſen iſt, wo die Dichter iſolirt und ohne lebendige Wechſelwirkung daſtehen, betrachtet man Dasjenige unter dem Geſichtspunkt des Plagiats, was ſich in allen wahrhaft großen Perioden der Poeſie als allgemeiner Brauch nachweiſen läßt. Durch die Iſolirung von den Quellen, welche in den Werken Anderer fließen, wird dem Dichter der Zuſammenhang mit den Wurzeln abgeſchnitten, aus denen er reichen

und geſunden Nahrungsſtoff ziehen kann; er wird auf eine affectirte Eigenthümlichkeit, auf das Haſchen nach Neuem und Originalem hingeführt, und gewiß haben wir hier, neben anderen mitwirkenden Urſachen, einen Grund für die betrübende Erſcheinung, daß die Literaturen der Jetztzeit ſo ganz ohne innere Einheit und organiſche Fortbildung daſtehen. Für den Kenner der Poeſie braucht es nicht erſt ausgeführt zu werden, daß die ganze neuere Dichtkunſt gar nicht die Geſtalt gewonnen haben könnte, an welcher wir uns erfreuen, wenn die heute adoptirten Grundſätze über dieſen Punkt auch in früheren Zeiten obgewaltet hätten. Um dies an einigen Beiſpielen zu begründen und mit der mittelalterlichen Literatur zu beginnen, ſo ſind wir über die Wanderungen, welche bretoniſche, franzöſiſche und provenzaliſche Erfindungen durch die Ritterdichtungen von ganz Europa gemacht haben, über die Verzweigung der Gesta Romanorum und der Disciplina clericalis in die Fabliaux und in die ſpäteren Novellen, ſo wie über den vielfachen Zuſammenhang der letzteren unter einander durch neuere Forſchungen, namentlich von Val. Schmidt und J. Th. Gräße hinlänglich aufgeklärt, und man weiß, daß ebenſo die gefeiertſten deutſchen Heldengedichte des Mittelalters, wie die Erzählungen des Boccaz zum großen Theil Umarbeitungen franzöſiſcher Originale ſind. Von der älteren italieniſchen Lyrik iſt es bekannt, wie unendlich viel ſie ſich von den Provenzalen angeeignet und der Abbé de Sade hat ſich die Mühe genommen, ein ganzes Verzeichniß von Gedanken, Werken und Wendungen zu liefern, welche Petrarca den Troubadours entlehnt hat, oder welche unbewußt als Reminiscenzen in ſeine Werke gefloſſen ſind; man kann es aber nur thöricht nennen, wenn einige Kritiker den großen Dichter deshalb der Geiſtesarmuth geziehen und ihm die Aufnahme frem-

der Gedanken zum Vorwurf gemacht haben. Wie? Gedichten, die ſeit nunmehr fünf Jahrhunderten ganz Europa entzücken, ſollte durch die Erkenntniß, daß Einiges in ihnen aus fremden Quellen gefloſſen iſt, nur irgend ein Theil unſerer Bewunderung entzogen werden? Ein Tadel könnte ſolche Entlehnungen, wie ſie ſich in den Werken der größten Dichter aller Zeiten und Nationen nachweiſen laſſen, nur dann treffen, wenn ſie ſich als aus dem Mangel an eigenen Gedanken hervorgegangen zeigten, wenn der Autor ſie nicht organiſch in ſeine eigene Schöpfung zu verſchmelzen gewußt hätte. Verfolgen wir jene große Periode der europäiſchen Poeſie, welche ſich mit dem ſiebzehnten Jahrhundert abſchließt, weiter, ſo ſehen wir den Strom italieniſcher Dichtkunſt nach Spanien hinüberfließen und Boscan, Garcilaſo recht gefliſſentlich den Petrarca nicht allein in der Form ſeiner Canzonen und Sonette nachahmen, ſondern viele Gedanken und ganze Verſe von ihm reproduciren. Die Lyrik dieſer Männer, wie noch die des Herrera und Luis de Leon, iſt — man erwäge dies wohl — mindeſtens zur Hälfte aus den Werken der Alten und der Italiener gefloſſen; aber freilich kann man dreiſt behaupten, daß ſie das aus fremden Quellen Geſchöpfte in neuer Schönheit wiedergeboren haben; und will man ſich nun den Genuß dieſer ſchönen Poeſie durch den Gedanken vergällen, daß Manches darin nicht urſprüngliches Eigenthum der Verfaſſer ſei?[27])

[27]) Es iſt, um dies hier beiläufig zu ſagen, eine gewiß dankenswerthe Mühe der Literarhiſtoriker geweſen, uns (wie z. B. der treffliche neuere Herausgeber des Garcilaſo) auf die parallelen Stellen zu den von ihnen commentirten aufmerkſam zu machen; denn unſere Einſicht kann hierdurch nur gewinnen. Etwas ganz Anderes aber iſt es mit jenen modernen Krittlern, welche mit hämiſcher Schadenfreude den Dichtern auflauern, ob ſie ihnen nicht einen Gedanken, eine Wendung oder einen

Um zu den Italienern zurückzukehren, ſo war Taſſo ſo weit entfernt, ſich ſeiner Entlehnungen und Nachahmungen aus anderen Dichtern zu ſchämen, daß er ſich in dem Commentar über ſeine Rime alle Mühe gibt, dieſelben hervorzuheben und ſich ihrer rühmt. Ein Blick auf das engliſche Theater zur Zeit der Eliſabeth zeigt uns klar, wie viel die damaligen Dramatiker ſich gegenſeitig zu verdanken haben, wie ſelbſt der größte unter ihnen es nicht verſchmähte, von den Geringeren zu borgen; man weiß, wie mannigfach Shakſpeare ſich der Pläne ſeiner Vorgänger bemeiſtert, ja ganze Stücke derſelben nur umgearbeitet hat, wie die Hexenſcene im Macbeth zum Theil ſogar mit Beibehaltung der Worte aus Middleton's Witch entlehnt iſt. Von den Franzoſen haben wir ſchon geſehen, in wie ausgedehntem Maaße ſie ſich fremde Ideen, namentlich die der Spanier, angeeignet haben, und unſer Tadel traf nicht dies Verfahren an ſich (wir glaubten z. B. dem Rotreu unſer Lob nicht verſagen zu dürfen), ſondern nur den Umſtand, daß die

Ausdruck nachweiſen können, den ſie von Anderen entlehnt haben, ganz uneingedenk, daß ſie bei den großen Dichtern der früheren Zeit eine viel reichere Ausbeute machen könnten, und daß dergleichen von dem Weſen aller Poeſie unzertrennlich iſt. Man erinnert ſich, wie vielfach Lord Byron von den Reviewers ſeiner Tage mit dem Vorwurf von Plagiaten heimgeſucht wurde; es läßt ſich auch gar nicht läugnen, daß er ſich nicht allein einzelne Gedanken und Bilder, ſondern ganze Paſſagen, Scenen und Situationen aus anderen Werken angeeignet hat (die auffallendſten Beweiſe hiervon zeigt ein Vergleich zwiſchen Caſti's Novelle galanti und dem Don Juan); aber denjenigen, welche dies ausbeuteten, um den Ruhm des herrlichen Mannes zu verkleinern, entgegnete Walter Scott: »Es iſt eine Lieblingsaufgabe der pedantiſchen Dummheit, dergleichen Reminiſcenzen hervorzuheben, weil ſolche Wahrnehmungen den höheren Genius in das Bereich der gemeinen Sterblichkeit herabzuziehen und den Autor in dieſelbe Kategorie mit ſeinen Kritikern zu ſtellen ſcheinen.«

meiſten jener Dichter aus offenbarer Armuth an eigner Erfindung zur fremden ihre Zuflucht genommen, daß ſie das Entlehnte nicht poetiſch durchdrungen und umgeſchaffen haben, und daß ihre Nachbildungen tief unter den Originalen geblieben ſind. Auch in Spanien — um uns dorthin zurückzuwenden — hatten die Dramatiker von jeher kein Bedenken getragen, von einander zu borgen; um dies an einzelnen Beiſpielen zu zeigen, ſo findet ſich das erſte derſelben in den Werken des Gil Vicente, der mehrere Scenen aus Juan del Encina genommen hat [28]); Gil Vicente's portugieſiſches Auto de moralidade wurde bald nachher in Spanien in der Tragicomedia alegórica del infierno y del paraiso nachgebildet; und wenn auch Lope de Vega faſt immer nur ſeiner eigenen Erfindung gefolgt ſein mag, ſo war es doch auch zu ſeiner Zeit — und wir haben davon verſchiedene Beiſpiele geſehen, keineswegs verpönt, fremde Ideen und Pläne aufzunehmen und weiter auszubilden [28a]).

Um durch Analogien aus dem Gebiete der bildenden Kunſt über dieſen Gegenſtand Licht zu verbreiten, ſo weiß man, daß Michel Angelo in ſeinem jüngſten Gericht nicht nur einzelne Motive, ſondern ganze Figuren aus dem großen Wandgemälde des Luca Signorelli zu Orvieto genommen hat; man weiß, wie Raphael's erſtes Elternpaar in den Loggien nach dem berühmten Frescobilde des Maſaccio copirt, wie der

[28]) S. den Artikel Gil Vicente im Anhange zu dieſem Bande.

[28a]) Als wahre und tadelnswerthe Plagiate müſſen wir es freilich bezeichnen, wenn Einzelne ganze Comödien Anderer mit Beibehaltung des größten Theils ihrer Verſe und ohne weſentliche Umbildung unter anderem Titel für ihr Eigenthum ausgaben, wie dies z. B. Felipe Godinez mit Tirſo's Venganza de Tamar that, die er, nur wenig verändert, als ſein Eigenthum auf die Bretter brachte. Aehnlichen Fällen werden wir in dem Artikel Moreto begegnen.

Paulus in den Tapeten demſelben alten Florentiner entnommen iſt und wie vieles Andere dieſer größte der Maler noch außerdem von ſeinen Vorgängern und Zeitgenoſſen genommen hat, und zwar aus allgemein bekannten Werken derſelben, ſo daß er in keiner Art glauben konnte, die Entlehnung werde unbemerkt bleiben. Jene einſichtsvolle Zeit nun, welche wohl wußte, daß der große Künſtler nicht durch eigene Armuth zu dieſem Verfahren gezwungen werde, aber auch zugleich, daß kein Geiſt, auch der größte und göttlichſte, Alles aus ſich ſelbſt ſchöpfe, nahm hieran keinen Anſtoß; vielmehr konnte, wie die Betrachtung einer größeren Anzahl von Gemälden aus jener Zeit unläugbar zeigt, jeder Maler, ohne Furcht vor Tadel, Motive und Gedanken Anderer benutzen und nach ſeiner Art verarbeiten, und gewiß wurde gerade durch dieſen lebendigen Wechſelverkehr, durch dieſen Austauſch des Eigenen gegen Fremdes, die Kunſt zu jener Höhe emporgehoben, welche der Kraft des Einzelnen unerreichbar iſt.

Das Angeführte genügt wohl, um als eine unwiderlegbare Wahrheit herauszuſtellen, daß viele der bedeutendſten Meiſterwerke der Poeſie und Kunſt gar nicht hätten producirt werden können, wenn ihre Urheber den heut zu Tage adoptirten falſchen Ideen von Originalität gefolgt wären. Dürfen wir nun an die hiſtoriſche Nachweiſung, daß das Verfahren Calderon's während des glänzendſten Zeitraums der europäiſchen Poeſie allgemein für gerechtfertigt angeſehen wurde, noch eine allgemeine apologetiſche Bemerkung knüpfen, ſo möchten wir ſagen, daß die Poeſie zwar ſchafft, aber doch nicht aus dem Nichts, ſondern aus ſchon exiſtirenden Materialien, und daß zu dieſen Materialien, ebenſo wie die Natur mit allen ihren Erſcheinungen, auch die Schöpfungen früherer Dichter gehören.

Iſt das vorhin Geſagte keine bloße Suppoſition, ſondern

ein Ergebniß, zu welchem die genaue Betrachtung von Calderon's Werken in Verbindung mit der Kenntniß der früheren ſpaniſchen Literatur führen muß, ſo dürfen wir unſern Dichter einem Architekten vergleichen, der mit geſchickter Hand auf ſchon gelegtem Fundament und freilich größtentheils aus eigenen Stoffen baut, aber auch das von Anderen bereitete Material nicht verſchmäht und es nur in allen ſeinen Einzelheiten auszubilden, ſo wie das noch Iſolirte und Unverbundene künſtleriſch zu verknüpfen ſucht. Gewiß kann dieſer Standpunkt, den wir dem Calderon anweiſen, ſeinen Ruhm in keiner Art beeinträchtigen, ihn vielmehr nur erhöhen, da ſeine Kunſt auf dieſe Art nicht als bloße Improviſation eines bevorzugten Genie's, ſondern als im organiſchen Zuſammenhange mit dem Ganzen des ſpaniſchen Drama's erwachſen erſcheint. Alles Höchſte, was ein einzelner Geiſt auf irgend einem Gebiete geſchaffen, iſt nur in einer ſolchen Verbindung mit früher Geleiſtetem entſtanden; oder läßt es ſich denken, daß Raphael's Kunſt ohne das, was er ſeinen Vorgängern verdankte, zu dem Gipfel gelangt wäre, den ſie wirklich erreicht hat?

Gehen wir, nachdem wir Calderon's Stellung in der ſpaniſchen Bühnenpoeſie und das Princip, von dem er geleitet wurde, im Allgemeinen beſtimmt, zur Darlegung der Weiſe über, in welcher er dies Princip im Einzelnen verwirklicht hat! Das Meiſte hiervon wird ſich von ſelbſt bei der ſpeciellen Betrachtung ſeiner Werke ergeben, und wir haben nur Weniges vorauszuſchicken.

Hatte Calderon ſich die Aufgabe geſtellt, das von ſeinen Vorgängern begonnene Werk dadurch zu vollenden, daß er das ſpaniſche Drama zur möglichſten Höhe der Kunſtausbildung führte, ſo mußte er ſeine Aufmerkſamkeit vor allen Dingen auf die ſorgfältige und durchdringende Berechnung des Planes

richten. Gerade hier hatten die bisherigen Dramatiker, wie glücklich ſie auch in einzelnen ihrer Werke ſchon bis zu einer vollkommen befriedigenden Compoſition hindurchgedrungen waren, ihre mangelhafteſte Seite gehabt, die denn auch von vielfältigem Tadel getroffen worden war. Unſer Dichter überlegte daher ſeinen Stoff bis in die feinſten Einzelheiten hinein, disponirte ſeine Entwürfe auf's genaueſte und hatte ſich ohne Zweifel noch bevor er an die Ausführung eines Stückes ging, von jeder bevorſtehenden Wendung der Action, von jeder Scene und ihrer Stellung und Bedeutung Rechenſchaft gegeben. Er ſtellte ſeine reichlich ſprudelnde Phantaſie und Erfindungsgabe unter die Controlle des ſchärfſten Verſtandes und duldete in ſeinen Stücken nichts, als was er nach den geläutertſten Anſichten von künſtleriſcher Compoſition rechtfertigen konnte; hiernach mußten alle Theile nicht allein in engem Zuſammenhange mit der Haupthandlung ſtehen, ſondern auch eine ſymmetriſche Stellung zu einander und zum Ganzen erhalten, und jenes Verfahren, intereſſante Scenen um ihrer ſelbſt willen ohne Rückſicht auf die Organiſation des Stücks herbeizuführen (ein Mißbrauch, den ſich Lope nicht ſelten, Tirſo de Molina noch häufiger zu Schulden kommen ließ) durfte nicht geſtattet werden. In der dramatiſchen Compoſition wie er ſie aufgefaßt hatte, mußte daher eine ſtete innerliche Bewegung, ein wirkſames Eingreifen jeder Scene in den Gang der Hauptaction Statt finden; aus einer Entwickelung mußte ſich ſtets die andere entſpinnen, in dem Früheren immer ſchon die Andeutung des Folgenden liegen und alles Einzelne ſich in nothwendiger Verknüpfung zu einem harmoniſchen Ganzen zuſammenfügen. Calderon hat in dieſer Kunſt, welche unſtreitig die höchſte Vollendungsſtufe der dramatiſchen Poeſie ausmacht, eine Meiſterſchaft bewährt, in welcher es ihm kein anderer

Dichter ſeiner Nation nur von ferne gleich thut. Wie eine Lawine, die mit immer wachſendem Umfang und ſteigender Schnelle den Felshang hinunterſtürzt, bis ſie donnernd die Tiefe erreicht, ſo brauſt die Handlung ſeiner Stücke in ſtürmiſchem und unaufhaltſamem Gange vorwärts, und raſtet nicht, bis ſie an's Endziel gelangt; Alles, was den raſchen Fortſchritt ſtören könnte, wird von dem gewaltigen Drange mit fortgeriſſen. So erreichte Calderon jene große Einheit, jenes mächtige Intereſſe, welches uns in den beſten ſeiner Stücke ſo unwiderſtehlich mit ſich fortreißt, daß ein Widerſtreben eben ſo fruchtlos ſein würde, wie das eines Sommerfadens gegen den Sturm. Aber dieſe Kunſt in der Compoſition iſt noch größer, als ſie auf den erſten Blick erſcheinen mag; um ſie in ihrem ganzen Umfange kennen zu lernen, muß man die Stücke betrachten, in denen unſer Dichter recht abſichtlich und um ſeine Virtuoſität zu zeigen, tauſendfältige Fäden anknüpft und ſie auf's geſchickteſte in der Art zu einem Gewebe zuſammenfügt, daß ſie ſich vielfach kreuzen und doch gegenſeitig tragen, mannigfach in einander laufen und doch alle in das beſtimmte Ziel ausmünden. Bei der größten Complication der Handlung nun iſt doch der ganze Bau dieſer Stücke von der durchſichtigſten Klarheit, ſo daß man alle ſeine Theile und deren architektoniſche Beſtimmung genau überſehen kann. Bleiben wir bei dem Gleichniſſe der Architectur ſtehen, ſo ſcheinen die Werke des Lope und der Früheren noch jenem Style anzugehören, welcher der vollendeten Ausbildung des germaniſchen voraufging; es finden ſich noch überflüſſige und auswüchſige Details, unharmoniſche Verhältniſſe und viele Beſtandtheile, welche an ſich das Auge erfreuen mögen, aber keine weſentlichen Ingredienzen des Ganzen bilden. Bei Calderon dagegen haben wir das gothiſche Syſtem in ſeiner höchſten Ausbildung,

wie in jenen Wunderwerken der Baukunſt, in welchen Alles organiſch zum himmelhohen Dache emporwächſt und ſelbſt die geringfügigſten Theile ſo nothwendig zum Ganzen gehören, daß dieſes nicht ohne jene beſtehen könnte. Aber auch dieſes Gleichniß wird ſchwerlich ausreichen, um das Kunſtvolle in der Compoſitionsweiſe dieſes Dichters und die Transparenz, in welcher ſich alle Glieder ſeiner Werke darſtellen, völlig adäquat zu ſchildern; man muß die Feenpaläſte der Mauren mit ihren vielfach gewundenen und ſich ſchlängelnden Zierrathen, mit ihren bunt verſchlungenen Arabesken zu Hülfe rufen und ſich dann die Klarheit des ſüdlichen Himmels hinzudenken, in welcher alle Umriſſe auf's ſchärfſte hervortreten, ſo daß das Auge ohne Mühe ſelbſt den labyrinthiſcheſten Schlangenwindungen folgt.

Dieſelbe künſtliche Berechnung, die ſich in der Dispoſition des Plans kund gibt, erſtreckt ſich nicht allein auf alle Nebenpartien der Handlung, ſondern auch ganz vorzugsweiſe auf die Metrik, welche nicht bloß mit höchſter Zierlichkeit und Eleganz behandelt, ſondern durchaus nach beſtimmten Principien geregelt uns mit den verſchiedenen Momenten der Handlung in Einklang gebracht iſt. Der Vers in den mannigfaltigſten und gewählteſten Formen erſcheint recht eigentlich als Abbild und Träger der ganzen Compoſition, ſo wie das Schnitz- und Bildwerk, wie die Fähnchen und Thürmchen eines Domes im Kleinen die Structur des Ganzen wiederholen; in der jedesmaligen Geſtalt, die ihm Calderon in dieſem oder jenem Stücke, in der einen oder der anderen Scene gibt, ſchmiegt er ſich jeder einzelnen Wendung des Drama's in vielfachen Falten und Brechungen an, und wenn es bei den früheren Dichtern oft nicht recht klar iſt, weshalb in einem beſtimmten Falle die Octave oder die Lira, die Ro-

manze oder die Redondille gebraucht wird, ſo kann bei Calderon ein ſolcher Zweifel nirgends eintreten. Auf ganz wunderbare Weiſe vereinigt ſich nun mit dieſer verſtändigen Dispoſition die höchſte Pracht und poetiſche Fülle des Ausdrucks. In üppigem Farbenreichthum ergießt ſich Calderon's dichteriſche Darſtellung, Vergleiche an Vergleiche drängend; alle Erſcheinungen der Welt, das Kleinſte wie das Größte, das Lebloſe wie das Unbelebte, das Ferne wie das Nahe, werden von der heiligen Begeiſterung des Dichters, welche in der Natur das Abbild und den Schatten eines höheren Geiſtes feiert, zu einem Blumenſchmuck verſammelt, in deſſen Thauperlen ſich die ewige Schönheit des Jenſeits ſpiegelt. Mit ſchwärmeriſchem Naturgefühle wandelt Calderon umher in dem bunten Zaubergarten der Schöpfung, wo ihm jede Blüthe, die ihren Kelch ſehnſüchtig dem Lichte aufſchließt, der Geſang jedes Vogels, das Rauſchen jedes Blattes das ewige Myſterium der Liebe verkündigt. Und ſo verſetzt uns ſeine Dichterſprache mit dem Schmelz und der Weichheit und zugleich der von innerer Gluth leuchtenden Kraft ihrer Bilder in eine ſüdliche Landſchaft, unter Palmen- und Cypreſſenhaine, überwölbt von dem tiefen Blau eines ewig reinen Himmels; Lauben von Roſen und Jasmin prangen im erſten heiligen Schmucke des Frühlings, aus dem dunklen Grün glänzen goldene Früchte hervor, im Hintergrunde aber wogt das unendliche Meer und wiegt mit dem Steigen und Fallen ſeiner Wellen den Geiſt in ſehnſüchtige Träume ein.

Aus dem, was über Calderon's Compoſitionsweiſe geſagt worden iſt, läßt ſich ſchließen, daß er in der eigentlich draſtiſchen Wirkſamkeit ſeiner Stücke, im theatraliſchen und ſceniſchen Effekt, beſonders groß ſein müſſe. Die genaue und kunſtvolle Berechnung des Plans, die Sorge, einen ſtrengen

und inneren Zuſammenhang durch das ganze Stück hindurch-zuführen und alle einzelnen Scenen hiernach zu gliedern, leitete von ſelbſt zu dieſem Ziele hin, nach welchem Calderon denn auch überdies ſehr abſichtlich trachtete. Zwar kann man die Verbindung von tieferem poetiſchem Gehalt mit der Berechnung auf theatraliſche Wirkung als einen ziemlich allgemeinen Vorzug der ſpaniſchen Dramatiker rühmen und auch die Stücke des Lope de Vega waren, wie ihre ungeheuren Erfolge bewieſen hatten, unſtreitig ſehr brettergerecht geweſen; allein nicht in gleichem Grade, wie denen unſeres Dichters, läßt ſich ihnen eine Vertheilung und Ausſparung der wirkenden Mittel zuſchreiben. Wir fanden darunter oft Schauſpiele, welche in einzelnen Scenen die Theilnahme in überwältigender Weiſe in Anſpruch nahmen, aber im Ganzen nur kalt laſſen konnten. Bei Calderon dagegen arbeitet jeder beſondere Hebel des Intereſſes auf die Totalwirkung des Drama's hin, jede einzelne Scene, wie ſpannend und feſſelnd ſie auch ſchon an ſich ſein möge, erhält ihre wahre Bedeutung doch erſt, inſofern ſie in Verbindung mit den anderen ſteht und im Verein mit jedem Theile der Handlung zum Geſammtziele der letzteren fortſtrebt. In dieſer Beziehung, in Betracht der Meiſterſchaft im Theatraliſchen, hat unſer Caſtillaner unter allen Bühnendichtern aller Nationen vielleicht keinen Nebenbuhler, und inſofern Brettergerechtigkeit, neben anderen höheren Erforderniſſen, unſtreitig ein weſentlicher Beſtandtheil der dramatiſchen Kunſt iſt, dürfte den Calderon'ſchen Comödien ſchon deshalb, weil ſie dieſe Eigenſchaft in ſo eminentem Grade beſitzen, ein hoher Rang angewieſen werden. Am überraſchendſten zeigt ſich dieſe Kunſt (von der wir behaupten dürfen, daß ſie ſich, wenn auch bald in höherem, bald in geringerem Grade, in allen Werken des Dichters finde) be-

ſonders in zwei Gattungen ſeiner Stücke. Erſtens in denjenigen, wo er eine unendliche Fülle von Motiven, eine überſchwängliche Mannichfaltigkeit von Handlungen und Theatereffekten zuſammendrängt, aber die Zügel der ganzen Action ſo ſtraff und mit ſo kräftiger Hand führt, daß ſich alle verſchiedenen Momente zur Einheit zuſammenfügen und mit ſicherem Schritte auf vorgeſchriebenen Bahnen zu dem beſtimmten Ausgange hineilen; jeder einzelne Effekt erſcheint hier nur als eine Vorbereitung für die Wirkung der ganzen Compoſition, und die verſchiedenen Situationen gehen dergeſtalt in der Verbindung aller Scenen auf, daß ſie alle vereinigt nur Einen großen und geſteigerten Totaleffekt hervorbringen. Die zweite Gattung, die wir in dieſer Hinſicht hervorheben müſſen, begreift ſolche Dramen, deren Intereſſe ſich vorzugsweiſe um innerliche Motive dreht und auf die detaillirte Schilderung von Seelenzuſtänden gegründet iſt, die alſo gerade für äußere ſceniſche Wirkung den wenigſten Anlaß gaben. Gerade hier nun zeigt der Dichter beſonders glänzend, wie genau er alle Erforderniſſe der Bühne kennt und mit wie unvergleichlichem Talente er ihnen zu entſprechen weiß. Ohne der Tiefe des Gedankenlebens Eintrag zu thun, ohne die pſychologiſche Analyſe zu verkürzen, nein, dieſe vielmehr in allen ihren Faſern verfolgend, weiß er das Geiſtige ganz zu verkörpern und in der lebendigſten Action aufgehen zu laſſen, ſo daß das Seelenleben in ſeinen hervorſtechendſten Momenten gleichſam ſelbſt ſichtbar wird. Wie hoch ſtehen ſeine derartigen Werke, z. B. Las cadenas del demonio und El magico prodigioso nicht in dieſer Beziehung über vielen geprieſenen Meiſterſtücken der neueren Poeſie!

Es mag nicht überflüſſig ſein, bei dieſer Gelegenheit die folgende Bemerkung einzuſchalten. Wir haben die ſceniſchen

Effekte des Calderon gerühmt; aber wir verwahren uns gegen die Deutung, als wenn hierunter rohe Theatercoups verſtanden ſein ſollten, grelle Pinſelſtriche, welche, unverſchmolzen mit dem Ton des ganzen Gemäldes und mit Beeinträchtigung von deſſen innerer Harmonie nur auf den Beifall der ungebildeten Menge ausgehen und in aller Kunſt unbedingt verwerflich ſind. Dergleichen Theaterſtreiche und Knalleffekte hat unſer Autor immer verſchmäht; wohl aber ſuchte er, der als eben ſo großer Bühnenkenner wie Dichter die Mittel kannte, durch welche ein poetiſches Werk zum dramatiſchen erhoben wird und allein von den Brettern herab einen geiſtigen Eindruck hervorbringen kann, die Handlung ſo zu leiten, daß ſie ſich an einzelnen Stellen zu einer ſchlagartigen Wirkung concentrirte, zu beſonders prägnanten, die Schönheit der Poeſie und den Gehalt des Ganzen nicht ſtörenden, ſondern unterſtützenden Momenten emporhob. Dieſe Art der Compoſition nun, wo ſich das Intereſſe der Fabel, das freilich ſtromweiſe und mit ſteter Schnellkraft das ganze Stück durchfluthen ſoll, doch ganz beſonders um einzelne beſtimmte Mittelpunkte zuſammendrängt, um in elektriſchen Schlägen hervorzubrechen, ſcheint uns einem vollkommenen Drama weſentlich zu ſein, und in dieſer Hinſicht, wie überhaupt in Bezug auf die Oekonomie, die geſchickte Anordnung der einzelnen Partien und die präciſe Handhabung der dramatiſchen Form ſollten die Bühnendichter anderer Länder bei dem Spanier in die Schule gehen.

Eine charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit in der Conſtruktion von Calderon's Dramen ſind die Gegenſätze, durch welche er die Handlung hindurchzuführen liebt, indem er ſeine Figuren in einander widerſprechende Situationen verſetzt und die Charaktere durch die Gegenüberſtellung wohlberechneter Con-

traste zu heben sucht. Es ist ein steter Wechsel von Zuständen, die sich gegenseitig aufheben, von Lagen, die mit einander in Conflict stehen, von Stimmungen und Leidenschaften, die sich in Zwiespalt befinden. Diese, dem Interesse so ungemein förderliche, poetische Figur kehrt in fast allen Werken unseres Dichters wieder, und sie trägt nicht wenig dazu bei, denselben jenes mächtige innere Leben zu verleihen, welches den Zuschauer in athemloser Hast durch die verschiedenen Gruppen und Massen der Handlung fortreißt.

In Absicht auf die Erfindung könnte man auf den ersten Blick geneigt sein, dem Calderon einen minder großen Reichthum zuzuschreiben, als dem Lope de Vega. Es ist wahr, unser Dichter hat seine Invention nicht gleich verschwenderisch ausgestreut, wie sein Vorgänger; er suchte seine Stoffe mehr zu ergründen und ihnen ihren vollen Gehalt abzugewinnen, aus jeder Handlung den ganzen Ertrag zu ziehen, welcher der Anlage nach möglich war, und aus diesem Grunde wurde er genöthigt, seiner Einbildungskraft ein weniger schrankenloses Feld einzuräumen; aber dessenungeachtet zeigt ein Ueberblick seiner Leistungen eine Fülle der genialsten Erfindungen, welche vielleicht nur deshalb bei anfänglicher Betrachtung minder überrascht, weil hier ein wohlgeordneter und ausgesparter Reichthum vorliegt. Auch nach Erkenntniß des Gebrauchs, den Calderon von fremden Gedanken gemacht hat, müssen wir noch den unversiegbaren Strom seiner eigenen Imagination bewundern. Welche Menge genial erfundener, aus dem innersten Born eines schöpferischen Geistes entsprungener Handlungen und Situationen in jedem einzelnen seiner Werke! Um aber diese Fruchtbarkeit der Calderon'schen Phantasie völlig einzusehen und sie als der des Lope ebenbürtig zu erkennen, wird eine tiefer eindringende Betrachtung seiner Werke erfor-

dert; denn die Gebilde, die aus ihr hervorgegangen, ſtehen nicht, wie ſo oft bei dem früheren Dichter, iſolirt und aus ihren Umgebungen hervorragend da, ſind daher auch der flüchtigen Betrachtung weniger erkennbar; vielmehr ſind ſie eng in ſich verbunden, die kleineren Partien hängen mit den größeren in ſymmetriſcher Art und durch tauſend Fäden zuſammen, und vereinigen ſich dergeſtalt zum Ganzen, daß man nur Eine untrennbare Schönheit vor ſich hat.

Was die Compoſition von Calderon's Dramen betrifft, ſo laſſen ſich die letzteren in zwei weſentlich verſchiedene, obgleich hier und da durch feine Uebergänge mit einander vermittelte Claſſen ſcheiden. Wir haben erſtlich ſolche Dramen, in welchen das Hauptgewicht auf der dargeſtellten Begebenheit als ſolcher ruht, indem die ſeltſamen und überraſchenden Colliſionen der Verhältniſſe den Mittelpunkt ausmachen, und das Intereſſe der Zuſchauer einzig für die äußere Handlung, die Verwickelung und Auflöſung des Knotens, in Anſpruch nehmen. In den hierher gehörenden Stücken ſtehen die Perſonen an und für ſich zurück und feſſeln die Theilnahme hauptſächlich nur, inſofern ſie die Spielbälle objektiver Mächte ſind. Als ſolche Mächte erſcheinen in den mythologiſchen Schauſpielen die Götter, in den Ritterſtücken die Rieſen und Zauberer, in den Darſtellungen aus dem Leben der Gegenwart das Schickſal und der Zufall in ihren verſchiedenartigen Fügungen; dieſe Potenzen ſind die eigentlichen Factoren der Handlung, und in der Geſtaltung, welche das Leben von ihnen empfängt, liegt die Bedeutung des Ganzen. — Die zweite Claſſe wird aus ſolchen Schauſpielen gebildet, in welchen der faktiſche Inhalt nur dazu dient, eine der Dichtung zu Grunde liegende Idee zu veranſchaulichen, ſich mithin an das Aeußerliche und Augenfällige eine höhere Bedeutung knüpft. Freilich haben wir

hier in der äußeren Erſcheinung oft eine ganz ähnliche und auf denſelben Motiven, wie in der erſten Claſſe, beruhende Verwickelung; aber der Unterſchied iſt, daß jedes Moment der letzteren erſt durch ſeine Beziehung auf die ausgedrückte Idee ſeinen wahren Sinn erhält. Unter den in dieſe Kategorie fallenden Schauſpielen heben ſich nun wieder zwei Gattungen hervor. Zuerſt nämlich finden ſich Stücke von typiſchem Gepräge, das heißt ſolche, deren Grundidee ſich nicht unmittelbar in der Handlung verkörpert, ſondern im Hintergrunde liegt, indem der Inhalt des Stücks zu einem Symbol jenes metaphyſiſchen oder ethiſchen Grundgedankens wird. Man bezeichnet dieſe Dramen am füglichſten als ſymboliſche. Die zweite hier zu unterſcheidende Gattung von Schauſpielen begreift diejenigen, deren Handlung zwar gleichfalls über ihre nächſte Unmittelbarkeit hinaus auf Höheres hinweiſt, in denen aber die dargeſtellte Begebenheit durch die Kunſt der Compoſition eine ſolche Bedeutſamkeit erhält, daß die Idee unmittelbar in ihr zur Erſcheinung kommt und es nicht erſt der Symbolik bedarf, um ſie hervortreten zu laſſen.

Im genauſten Zuſammenhange hiermit ſtehen die Eigenthümlichkeiten in der Charakterzeichnung unſeres Dichters. Calderon hat in dieſem Punkt dieſelben Vorwürfe erfahren, wie die übrigen ſpaniſchen Dramatiker, und man geſteht ihm in der Regel nur eine feinere Ausbildung der allgemeinen Charakterformen zu, welche, wie man ſagt, auf dem ſpaniſchen Theater nun einmal die Stelle der Individualität vertreten mußten. Allein wir müſſen, um nicht ein im Allgemeinen ungerechtes Urtheil zu unterſchreiben, eine Unterſcheidung machen. In den Stücken, in welchen nur die Aeuſſerlichkeit des Lebens in ihrer Abhängigkeit vom Zufall und von anderen Mächten vorgeführt wird, ſind allerdings die

Züge individueller Charakteriſtik gewöhnlich nur ſparſam vertheilt, die Perſönlichkeiten nur in allgemeinen und nebelhaften Umriſſen gezeichnet, da eine ſchärfere Hervorhebung derſelben dem bezweckten Eindruck nur hinderlich geweſen wäre. Allein ſchon in dieſer Claſſe finden wir, je nachdem die Intention mehr in die Tiefe geht und auch anderen Elementen, als den bezeichneten, einen höheren oder geringeren Einfluß auf die Geſtaltung des Stoffes einräumt, eine aufſteigende Reihe der Charaktere, von abſtrakten und ſchattenartigen Gebilden an bis zur entſchiedenen und lebenvollen Individualität. Gehen wir zu den Schauſpielen über, welche wir als ſymboliſche bezeichnet haben, ſo zeigt ſich hier eine ganz beſondere Art der Charakteriſtik. Den Charakteren werden nämlich gewiſſe geiſtige Potenzen zu Grunde gelegt, welche ſehr markirt hervortreten. Dies kann im Allgemeinen durchaus kein Tadel ſein, denn ein abſtrakter Begriff kann durch die ſchöpferiſche Kraft des Dichters völlig verkörpert werden und in einer ſelbſtſtändigen Perſönlichkeit aufgehen, und wir haben dies wirklich an vielen Geſtalten Calderon's, neben anderen, die noch freier als lebendige Individualitäten daſtehen, zu rühmen; allein hier und da finden wir freilich auch in ſeinen derartigen Werken den Accent ſo ſehr auf jene allgemeinen geiſtigen Gewalten gelegt, daß die Figuren eigentlich nur als Träger derſelben, als Perſonificationen von Tugenden oder Laſtern erſcheinen. Daß dies die Wahrheit und Beſtimmtheit der Geſtaltenzeichnung in einigen Calderon'ſchen Dramen beeinträchtige, kann ſchwerlich geläugnet werden. Doch wir werden auf dieſen Punkt zurückkommen; wenden wir uns zunächſt zu der großen Zahl der Schauſpiele, in welchen die dargeſtellte Idee ohne Beihülfe der Allegorie in den mannichfaltigen Wendungen und Momenten des Lebens unmittelbar hervortritt, ſo kann man

die Fülle plaſtiſch geſtalteter, aus einem inneren Lebensprincip heraus geſchaffener Charaktere, die aus ihnen hervorleuchtet, nicht verkennen. In dieſen Werken, die wir ſeine vollendetſten nennen müſſen, geſchieht denn dem faktiſchen Inhalt, der allgemeingültigen Idee und der Charakteriſtik ein ganz gleiches Recht; weder das Eine noch das Andere überwiegt, vielmehr vereinigt ſich Alles zum harmoniſchen Ganzen. Um Beiſpiele zu nennen, ſo genügt es, auf den Alcalde de Zalamea und die Tres justicias en una zu verweiſen; in dieſen Stücken ſind alle Figuren bis auf die Nebenperſonen herab ſo ſcharf von einander geſondert und mit ſo lebendiger Individualität ausgeſtattet, daß ſie einen unwiderleglichen Beweis für die ſeltene und hohe Meiſterſchaft unſeres Dichters im Zeichnen der Charaktere liefern.

Schon die beiden zuletzt genannten, aber zugleich noch viele andere Werke Calderon's zeigen, daß er ſeine Figuren, wie er ſie in bedeutungsvollen Zügen aufzufaſſen und mit eigenthümlichem Daſein auszurüſten wußte, ebenſo auch zuſammenzuſtellen und anzuordnen verſtand. Mit einer Kunſt, wie ſie nur dem vollendeten Meiſter eigen iſt, hat er jedem einzelnen Charakter durch genaues Berechnen und Meſſen der Entfernung die Poſition angewieſen, welche für die Geſammtwirkung des Ganzen die erſprießlichſte iſt und in welcher die Nebengeſtalten am beſten zur Hebung der Hauptgruppe dienen. Auf dieſe Art hat er es erreicht, daß ſeine Dichtungen großen bewegten Gemälden gleichen, in denen die einzelnen Figuren, jede mit ihrer eigenen Organiſation, und doch in übereinſtimmender rhythmiſcher Bewegung aufleuchtend und ſich wieder verdunkelnd kommen und fliehen; und in der Totalität aller dieſer Erſcheinungen bildet ſich denn die geſammte Menſchheit ab; das Höchſte wie das Niedrigſte, das Beſonderſte wie das

Allgemeinſte, mit jedem dazwiſchen liegenden Uebergange, zeichnet ſich in klaren Umriſſen; aus der Zuſammenſtimmung aller dieſer verſchiedenartigen Maſſen aber geht eine große Harmonie hervor, welche das Unwandelbare in der flüchtigen Erſcheinung des Lebens, die ewige Ordnung in dem raſtlos brauſenden Getriebe der Welt verkündigt.

Bis hierher haben wir Calderon vornämlich in ſeinen glänzendſten Eigenſchaften und ſo geſchildert, wie er in ſeinen vollendetſten Werken erſcheint. Bei der ferneren Betrachtung ſeiner dichteriſchen Eigenthümlichkeit nun können wir nicht umhin, zugleich ſeine Schattenſeiten und diejenigen Punkte hervorzuheben, in welchen er hinter ſeinen Vorgängern zurückſteht, oder wenigſtens die von dieſen gepflegten Anlagen nicht zur vollen Ausbildung gebracht hat. Und ſo ſtellen wir denn gleich einen Satz an die Spitze, der hoffentlich in der weiteren Ausführung ſeine nähere Begründung erhalten wird. Calderon hat dem ſpaniſchen Drama allerdings ſeine höchſte Entwickelung gegeben, allein nur in einer einſeitigen Richtung; er hat es in gewiſſem Sinne auf die ſteilſte und ſchwindelerregendſte Höhe geführt, über welche kein Hinausgehen mehr möglich war, allein daraus folgt noch gar nicht, daß er ſeinen Vorgängern auch in jeder Hinſicht überlegen ſei und das ſpaniſche Schauſpiel in allen, von ihnen ſchon mit Erfolg eingeſchlagenen Richtungen weiter ausgebildet habe. Die Mangelhaftigkeiten dieſes großen Dichters ſind freilich mit ſeinen Vorzügen ſo innig verwachſen, ſie ſind theils ſo ganz Ausflüſſe ſeiner Individualität, theils ſo nothwendige Reſultate der Verhältniſſe und Zeitumſtände, unter denen er ſchrieb, daß man ſie ihm in keiner Art zum Vorwurfe machen kann;

aber deſſenungeachtet dürfen wir nicht unterlaſſen, ſie hervorzuheben; nicht allein der Beruf, die eindringende und gründliche Erkenntniß unſeres Autors zu befördern, legt uns dieſe Pflicht auf, ſondern auch die Gerechtigkeit gegen das Ganze der ſpaniſchen dramatiſchen Literatur, welche nicht duldet, daß man den Calderon einzig und ausſchließlich als das Größte anſtaune, was dieſe Literatur hervorgebracht hat. Unſere Anſicht über dieſen Punkt wird ſich nun im Folgenden ausſprechen; nicht geſondert jedoch werden die minder glänzenden Seiten des Dichters hervorgehoben werden, ſondern in Verbindung mit dem, was wir noch weiter beizubringen haben, um ſeinen Charakter als Dramatiker zu beſtimmen.

Suchen wir einen Theil von Calderon's künſtleriſchen Eigenthümlichkeiten aus der Umgebung und den Verhältniſſen, in denen er ſich befand, zu erklären (denn auch der unabhängigſte Geiſt bleibt von ſolchen Einflüſſen nicht frei), ſo wird uns die Einwirkung, welche der Hof Philipp's IV. auf ſeine Werke gehabt hat, nicht entgehen. Mit dieſem Hofe ſtand er in beſtändiger nächſter Verbindung, für die Ritter und Damen deſſelben, nicht, wie Lope, für ein großes und gemiſchtes Publikum, ſchrieb er den größten Theil ſeiner Schauſpiele. Wie nun in dieſem ſchimmernden und eleganten Kreiſe, trotz mancher Formen des Mittelalters, die ſich in ihm erhalten hatten, eine höchſt verfeinerte, beinahe an Uebercultur ſtreifende Bildung herrſchte, ſo übertrug ſich ein ähnlicher Farbenton auch auf Calderon's poetiſche Gemälde, in welchen ein Abbild des glänzenden Cirkels, zu deſſen Ergötzung ſie beſtimmt waren, aufgeſtellt wurde. Seine Darſtellungsweiſe erlangte eine Urbanität, ſeinen Pinſelſtrichen ward eine Delicateſſe und Feinheit eigen, wie man ſie bisher nicht gekannt hatte; aber ſeine Sprache nahm auch Theil

an der Ziererei jener Phraſen, welche die Cavaliere im Saale von Buen Retiro ihren Damen zuflüſterten; die Figuren, ja der Scenengang ſeiner Stücke mußten ſich nicht ſelten in die Hofetikette ſchmiegen, und ſtatt einer umfaſſenden Darſtellung der Menſchheit in ihrer unendlichen Vielſeitigkeit gab er oft nur die Schilderung eines ſehr kleinen Theiles derſelben, nämlich deſſen, unter dem er lebte und für welchen er ſchrieb. Dies Alles wird ſich im Folgenden, wo auch die übrigen, nach demſelben Ziele hin wirkſamen Factoren zur Sprache kommen müſſen, deutlicher herausſtellen; vorwegzunehmen iſt nur, daß die nachtheiligen Einflüſſe, welche Calderon's Stellung als Hofdichter auf ſeine Productionen übte, ſich ganz beſonders in den Dramen bemerklich machen, die er als Gelegenheitsgedichte auf höheren Befehl ſchrieb.

Wir haben ſchon den immenſen berechnenden Verſtand hervorgehoben, den Calderon in der Anlage und Durchführung des Plans ſeiner Stücke offenbart. In einem großen Theile ſeiner Werke, und zwar in denen, auf welche ſich unſere Bewunderung vorzugsweiſe concentrirt, erſcheint dieſer Verſtand nur als Ordner und Leiter der eigentlich productiven Thätigkeit; er zügelt und regelt die Flüge der Phantaſie, ohne dem urſprünglichen Hauche der Poeſie oder der Freiheit und Beweglichkeit des dramatiſchen Lebens Eintrag zu thun; in anderen und nicht wenigen Dramen dagegen nehmen wir mit Bedauern die nachtheiligen Folgen einer allzu vorherrſchenden Reflexion und Berechnung wahr, ja manche Eigenthümlichkeiten oder, beſſer geſagt, minder rühmenswerthe Eigenſchaften von Calderon's geſammter Poeſie möchten überhaupt als ein Ausfluß dieſer allzuwirkſamen Verſtandesthätigkeit erſcheinen. Nicht ſelten finden wir bei Calderon die künſtliche Dispoſition des Plans ſo weit getrieben, daß die ganze

Handlung des Stücks wie ein Rechenexempel vorliegt, aus dem der Dichter das Facit zieht; alle Theile des Ganzen ſind wie abgezirkelt und gemahnen uns wie die einzelnen Sätze einer Disputation, welche in ſchulgerechter Weiſe verfochten werden, um eine beſtimmte Theſis zu rechtfertigen; die verſchiedenen Scenen ſind ſo genau in mathematiſchen Proportionen, in Symmetrie und Parallelismus vertheilt, daß man an die zwar wohlberechneten, aber ſteifen Figurengruppen auf Decorationsmalereien erinnert wird; und die Perſonen gehen und kommen in einem gewiſſen Parademarſch, wie auf Commando des Autors. Einzelne Spuren dieſer Manier, welche ſehr gegen die freie und ungebundene Natürlichkeit Lope's, Tirſo's und Alarcon's abſticht, möchten ſelbſt in den beſten Werken Calderon's vorkommen, nur daß hier die urſprüngliche Dichterkraft ſo glänzend vorwaltet, daß ſie jenes verſtändige Element in den Hintergrund drängt. — Eine ähnliche und aus demſelben Grunde abzuleitende Erſcheinung, wie in jener überkünſtlichen Compoſitionsweiſe, tritt uns bald mehr, bald minder in der dieſem Dichter eigenen Art der ſprachlichen Darſtellung entgegen. In ihr gewahrt man bei genauerer Analyſe, neben dem berauſchenden Schwunge einer überſprudelnden Phantaſie, auch eben ſo oft die erkältenden Einflüſſe des reflectirenden Verſtandes, welcher ſich mit jener in Zwieſpalt befindet. Wir ſind gewiß weit entfernt, die wunderbaren Schönheiten von Calderon's Diction irgend herabſetzen zu wollen; in Reichthum und Kühnheit, im unerſchöpflichen Vorrath genialer Bilder und treffender Vergleichungen, und ebenſo in der Cultur des Verſes übertrifft ſie ohne Zweifel Alles, was bis dahin auf der ſpaniſchen Bühne gehört worden war; allein ſie verbindet hiermit andere Eigenſchaften, welche es uns unmöglich machen, in ihr den „reinſten und

edelſten Styl des Romantiſchen" zu erkennen, ja welche ſogar einen Vergleich zwiſchen ihr und der Schreibweiſe anderer ſpaniſcher Dramatiker zu ihrem Nachtheil ausfallen laſſen. Sie hat nicht jene Friſche, jenes unmittelbar aus der Seele Aufſprudelnde und zur Seele Dringende, wie die Sprache Lope's und Tirſo's, oder eine ſolche ſchlagartige Wirkung bricht ſich doch nur ſelten durch die vorherrſchende Reflexion Bahn, welche beſtändig der Phantaſie und dem Gefühl zur Seite ſteht und deren Ausſtrömungen controllirt. Auch bei Lope, wie bei allen bisher betrachteten Dichtern bemerkten wir freilich Seltſamkeiten und Geſuchtheiten des Ausdrucks und eine metaphoriſche Redeweiſe, welche wir mit unſeren Begriffen von Schönheit nicht immer vereinigen konnten; aber wie weit hierüber hinaus gehen die ewig wiederkehrenden Concetti und Hyperbeln, die Raffinerien und das Antitheſenſpiel, der luxuriöſe und geſchraubte Phraſenpomp Calderon's, namentlich in den Werken ſeiner Jugend und ſeiner ſpäteſten Lebensjahre! Den wunderlichſten und dem geläuterten Geſchmacke widerſtrebendſten Charakter erhält dieſer Marinismus oder, wenn man will, Gongorismus durch die Genauigkeit, mit welcher der Verſtand des Dichters denſelben disponirt und ihn uns recht abſichtlich in allen ſeinen Einzelnheiten vor Augen hält. Da wird jedes Bild (und das Zuſammenpaſſen der Objekte iſt hierbei Nebenſache) ſo lange gehetzt, als ſich nur irgend ein Vergleichungspunkt auffinden läßt; ja es werden Bilder in Menge herbeigeholt und, wie in philoſophiſchen Abhandlungen, förmlich regiſtrirt; es werden Erörterungen von einer Spitzfindigkeit und Subtilität angeſtellt, daß ſie einem Scholaſtiker Ehre machen würden. Daß hier Unnatur herrſcht, daß hier Vieles zu Tage kommt, was dem reinen Style der Poeſie zuwiderläuft, kann ſelbſt

die ausſchweifendſte Bewunderung des Calderon nicht in Abrede ſtellen, und es hilft nichts, daß man uns ſagt, dieſe Ausdrucksweiſe habe zu Calderon's Zeit zum guten Tone gehört und ſei in der caſtilianiſchen Poeſie von jeher einheimiſch geweſen; denn erſtens verbeſſert das Eingeſtändniß, Calderon habe den Fehlern ſeiner Zeit gehuldigt, die Sache in nichts; zweitens aber iſt es unwahr, daß dieſe Fehler je allgemein in Spanien geherrſcht hätten; Lope und die Dramatiker ſeiner Zeit waren viel freier davon geweſen [29]), ja hatten gegen den Gongorismus recht ſyſtematiſch Oppoſition gemacht; Calderon dagegen treibt dieſe verwerfliche Redeweiſe auf die Spitze; er vereinigt die metaphyſiſchen Schnörkel und herzloſen Grübeleien, welche in den Liedern der alten Cancioneros das wahre Gefühl kaum aufkommen laſſen, mit den raffinirten Gedanken, dem Bilderwuſt und der Antitheſenſucht der Mariniſten, und fügt noch den hochtönenden Bombaſt

[29]) In der 1633 gedruckten Nueva idea de la Tragedia von Gonzalez de Salas findet ſich folgende bemerkenswerthe Stelle: »Die Spanier beſitzen einen erhabenen und die größten Unternehmungen nicht ſcheuenden Geiſt; ſie ſind glücklich in der Erfindung, blühend im Styl und haben einen natürlichen Hang, die Sprache mit reichem Schmuck zu verſehen und durch Ampliſicationen auszudehnen; aber ein übles Geſtirn hat in den letzten Jahren des gegenwärtigen Zeitalters ihre guten Eigenſchaften zu verdunkeln und zu verderben angefangen, ſo daß viele der Erzeugniſſe ihres Geiſtes Fehlgeburten ſind und es nöthig wird, zum Verſtändniß derſelben die Orakel zu befragen, als wären es ſibylliniſche Bücher. Dieſer böſe Einfluß beginnt unſere Lyriker ſo zu entſtellen, daß man bald nichts mehr von ihrer früheren Schönheit und Eleganz erkennen wird. Die Comödiendichter ſind bis auf den heutigen Tag vor dieſer peſtilenzialiſchen Influenz mehr bewahrt geblieben; möchte ein günſtiges Schickſal ſie vor der Anſteckung bewahren, da ſie die Comödie zu einer Höhe emporgehoben haben, an welche die der Alten in keiner Weiſe hinanreicht!«

und die Affektirtheit des Estilo culto hinzu. Mit allen Zugeſtändniſſen, die wir der poetiſchen Diction im Allgemeinen machen, mit Allem, was wir einer allgemeinen Neigung der ſpaniſchen Sprache und Poeſie nachſehen wollen, können wir dieſen Styl unmöglich gut heißen oder uns an ihm erfreuen. Aber dieſe Manier Calderon's erſtreckt ſich über das unmittelbar Sprachliche hinaus und giebt ſich in einer Stellung der Redetheile, einer Periodenverbindung und einer Weiſe des Dialogs kund, welche aller, ſelbſt der poetiſchen Natürlichkeit widerſtrebt und bis dahin auf der ſpaniſchen Bühne unerhört geweſen war. Wir haben hier etwas Opern- oder vielmehr Ballethaftes, was uns jeden Augenblick erinnert, daß wir kein poetiſches Abbild der Natur, ſondern eine abſichtliche und auf unſern Applaus angelegte Schauſtellung vor uns ſehen; unter ſolchen Verhältniſſen iſt an jene freie Bewegung und Ungebundenheit, welche in jedem poetiſchen Werke die Intention des Dichters verbergen muß, nicht zu denken, und man glaubt jeden Augenblick den Autor zu hören, wie er ſeinen Figuren die zu ſagenden Worte als Souffleur einflüſtert.

Es that Noth, das Fehlerhafte in Calderon's Styl ſcharf hervorzuheben, weil die Fremdartigkeit und die vielen blendenden Eigenſchaften dieſes Styls Manchen verleiten könnten, die Gebrechen für Schönheiten zu halten. Um indeſſen den unbedingten Bewunderern dieſer Darſtellungsweiſe nicht allzu heftigen Anſtoß zu geben, räumen wir ſogleich ein, daß eine beträchtliche Anzahl von Calderon's Stücken (auf die wir bald kommen werden) ungleich weniger mit dieſen Eigenſchaften behaftet, wenn auch nicht ganz von denſelben frei ſei, und dann, daß der Genius des Dichters ſelbſt unter jenen Fehlern oft auf's herrlichſte hervorbreche und ſich in der Pracht wun-

derbar großer und tiefsinniger Bilder offenbare. In der That scheint Calderon — wie ein geistvoller Kenner der Literatur[80]) bemerkt hat „bald mit der süßen Schwärmerei eines behaglich träumenden, bald mit dem erhabenen Ernste eines tiefsinnenden Mannes oder Greises diese glühende Pracht des Tag- und Nachthimmels, wo die Sterne unverwelkliche Blumen sind, diese von Farbe brennenden, von Duft berauschenden Blüthen, die vergänglichen Sterne der Erde, die in Purpur getauchten Buchten, diese furchtbar-schönen Stürme zu belächeln oder als Offenbarungen des Höchsten zu belauschen;“ und so bieten denn selbst die Auswüchse seiner überladenen Bildersprache, zwischen vielem leerem Wortpomp, eine Fülle hochpoetischer Anschauungen dar. Unsere Bewunderung für diese ist schon oben dargelegt worden, und es ist daher nicht nöthig, sie hier noch weiter zu documentiren; fassen wir aber die Styl-Mängel und Schönheiten des Dichters zusammen, so dürfen wir Calderon nach einem von ihm selbst häufig gebrauchten Bilde mit einem Vulkan vergleichen, der neben glänzenden Flammensäulen auch dicke und qualmende Rauchwolken ausstößt.

In Bezug auf Composition sowohl als Sprache lassen sich Calderon's Werke nach den verschiedenen Lebensaltern des Dichters, welche ihnen ihre Entstehung gaben, in drei verschiedene Classen theilen, die freilich nicht ganz genau, sondern nur durch allgemeine Umrisse von einander abgegränzt werden können und zu deren Auffindung uns die, in dem Anhange dieses Artikels angegebenen chronologischen Daten behülflich sein müssen. In die erste Classe fallen die früheren Werke des Dichters von seinen ersten Jugendproductionen an bis

[80]) Friedrich Zimmermann.

zur Erreichung des reifen Mannesalters, oder, wenn wir wagen dürfen, genauer zu ſein, des mezzo del cammin di nostra vita (35ſten Jahres). Was die Sprache anlangt, ſo leiden die hierher gehörenden Stücke ganz beſonders an Ueberfluß von Metaphern und leerem Wortſchmuck, an geſuchten und hyperbelreichen Vergleichungen, an Antitheſenſpielen und zugeſpitzten Gedanken, an falſcher Emphaſe und gongoriſtiſchen Wendungen, kurz an den Unnatürlichkeiten des Estilo culto. Wir haben unter dieſer Rubrik alle Stücke des erſten und zweiten Theiles zu nennen, und noch einige andere laſſen ſich wegen ihrer inneren Verwandtſchaft mit Sicherheit hierher rechnen; als Beiſpiele, welche die bezeichneten Eigenheiten beſonders deutlich bekunden, dürfen Lances de amor y fortuna, Casa con dos puertas, La puente de Mantible bezeichnet werden. Hier ſchwelgt der Dichter recht in Bilderſeligkeit und ſchüttet bei jeder Gelegenheit Morgen- und Abendröthen, Perlen und Diamanten, Blitze und Sonnenſtrahlen wie aus einem übervollen Füllhorn; bald iſt der Garten ein Meer von Blüthen, bald das Meer ein Garten von Schäumen; die ſturmbewegte See gleicht „einem Nimrod der Winde, der Berge auf Berge und Städte auf Städte thürmt," und ein gezücktes Schwert wird ein irrender Komet genannt, der die Sphären der Luft durchbrauſt. Jede Anrede eines Liebenden an ſeine Dame iſt voll von Blumen und Sternen; die Sonne würde dunkel ſein, wenn ſie nicht das Licht aus ihren Augen borgte; ihre Wangen werden immer mit Auroren verglichen, ihre Haare ſind immer Goldnetze, in denen ſich die Herzen fangen. Der Conception unſers Dichters ſcheint ſchon früh jene ganze Gluth und Fülle eigen geweſen zu ſein, die wir überhaupt an ihm bewundern; wenigſtens gehören einige von den früheren Werken in dieſer Hinſicht zu ſeinen großartigſten, wie

namentlich El principe constante und La vida es sueño; auch in der Feinheit und Kunſt der Intrigue hat er in keinem ſeiner ſpäteren Werke eine höhere Stufe erreicht, als in Peor está que estaba, Casa con dos puertas und La dama duende. Dagegen in der Zeichnung der Charaktere oder wenigſtens in der Kunſt, neben den Hauptfiguren auch die Nebenperſonen ſelbſtſtändig und mit individuellem Leben hinzuſtellen, und in dem Gleichmaß aller Theile der Compoſition ſollte er ſpäter noch zu größerer Meiſterſchaft gelangen. — Der zweiten Claſſe gehören die Werke von Calderon's reiferen Mannesjahren (nach einer ungefähren Zeitbeſtimmung von 1635—1660) an. Hier hat er die auffallendſten Fehler und Uebertreibungen des Cultus-Styls abgelegt; er ſpricht in der Comödie Cual es mayor perfeccion durch die Worte:

De essos hyperboles, llenos
De crepusculos y albores
El mundo cansado está:
No los descaremos ya
Siquiera por hoy, señores?

ſelbſt ſeine Mißbilligung der Redeweiſe aus, mit der er ſo vielen Mißbrauch getrieben hatte; und wenn ſich auch nicht ſagen läßt, daß er ſich durchgehends von der ihm einmal zur Natur gewordenen Art des Ausdrucks freigehalten habe, ſo verſchwendet er doch hier ſeinen blumenreichen Phraſenſchmuck nicht, wie anderer Orten, ſondern weiß ihn für die geeigneten Momente aufzuſparen. Bemerkenswerth iſt noch, daß Calderon einige dieſer Stücke mit Rollen ausgeſtattet hat, in denen, wie es ſcheint, der gekünſtelte Styl der Gongoriſten förmlich perſifflirt wird. Rollen dieſer Art ſind z. B. die Beatriz und der Moscatel in No hay burlas con el amor. In den Dramen dieſer zweiten Klaſſe hat neben der Sprache auch

die Kraft des Dichters im Schaffen und Gruppiren der Charaktere, ſo wie ſeine Kunſt der Compoſition ihren Culminationspunkt erreicht. Für hervorſtehende Beiſpiele der hierher gehörenden Werke können El magico prodigioso, El postrer duelo de España und El secreto à voces gelten. — In den Schauſpielen, welche der Dichter im höheren Alter hervorgebracht hat und die wir unter der dritten Klaſſe begreifen, kehren dann die Fehler ſeiner Jugend wieder und noch dazu ohne jene Friſche und Genialität, welche uns in den früheren Werken über dieſelben hinwegblicken laſſen. Man findet hier außer dem gehäuften Blüthenſchmuck und dem überfluthenden Wortſchwall noch eine beſonders ſteife und geſpreizte Satzbildung mit Parentheſen, die wiederum Parentheſen einſchließen, mit langathmigen Perioden und wunderlicher Stellung der Theile des Dialogs. Ueberhaupt zeigt dieſe Claſſe von Dramen eine gewiſſe Kälte und Mattigkeit in Vergleich mit dem jugendlichen Feuer der erſten, mit der gediegenen Kraft der zweiten; vornämlich gehören dahin viele mythologiſche Feſtſpiele und andere Pomp- und Gelegenheitsſtücke, wie z. B. Duelos de Amor y Lealtad, El Conde Lucanor u. a. m.

In Bezug auf den Vers haben wir als ein allgemeines Unterſcheidungszeichen Calderon's von ſeinen Vorgängern anzuführen, daß er die Buntheit und Vielfältigkeit der Metren und Reimformen vereinfacht hat. Der reimloſe Jambe kommt bei ihm nie vor, und eben ſo wenig der Verso de arte mayor, deſſen Gebrauch freilich von jeher ſehr eingeſchränkt geweſen war; auch italieniſche Canzonenformen trifft man bei ihm nicht mehr an und Liras und Endechas nur ſehr ſelten. Dagegen hat er der Romanze eine ungleich größere Ausdehnung gegeben, als ſie bisher gehabt hatte, und ihr ſowohl im Dialog als für die Erzählung eine vorherrſchende Geltung eingeräumt, ſo daß

die übrigen Versbildungen mit dem Reim für die prägnanteren Momente der Handlung aufgespart blieben. In Rückſicht auf dieſe Metren und auf die Veranlaſſungen, bei denen ſie beſonders gebraucht werden, müſſen wir auf das Band II. Seite 84 und 86 Geſagte zurückweiſen; doch iſt das Syſtem unſeres Dichters, inſofern es von dem früher herrſchenden abweicht, noch näher zu betrachten. Als eine charakteriſtiſche, den Calderon vor allen älteren Dramatikern ſeines Landes auszeichnende Eigenthümlichkeit haben wir zunächſt ſeine Vorliebe für lange Erzählungen in Romanzenform anzuführen; ein ſolcher langer Bericht kommt in der Mehrzahl ſeiner Stücke gleich in den erſten Scenen vor, und hiermit hängt zuſammen, daß er die Expoſition nicht, wie Lope und die Früheren zu thun pflegen, in Handlung ſetzt, ſondern ſie meiſtens in Form einer Erzählung gibt. Wenn der Dichter dieſe ſogleich im Beginn eintreten ließe, ſo würde man ihm ohne Zweifel Mangel an Kunſtgefühl vorwerfen können, inſofern die Aufmerkſamkeit der Zuſchauer mit Recht nicht eher für einen ſolchen Bericht in Anſpruch genommen werden darf, als bis die Theilnahme an der vorgehenden Action in einigem Maaße erregt worden iſt; aber Calderon hat dieſen Fehler, deſſen man ihn beſchuldigt, in der That ſehr kunſtreich vermieden. Er beginnt immer mit einer Situation, welche das Intereſſe feſſelt, die Erwartung erregt und in Spannung erhält; erſt dann folgt die Erzählung, welche über die vorausgegangenen Umſtände Aufklärung bringt und die Wißbegier der Zuſchauer inſoweit befriedigt, daß ſie den Schlüſſel für das Verſtändniß des Folgenden erhalten. Iſt nun auf dieſe Weiſe Einiges erklärt, ſo bleibt doch noch Vieles unklar, ja es werden in der Erzählung ſelbſt wieder neue Fäden angeknüpft und der Erwartung neue Motive untergeſchoben. Unläugbar erlangte Calderon durch eine derartige

Exposition einen bedeutenden Vorzug vor Lope de Vega; denn es wurde durch diese Figur die sinnliche Lebendigkeit und Energie, welche die Anfänge von Lope's Stücken auszeichnet, mit ungleich größerer Klarheit und Einfachheit verbunden.

Die Erzählungen in Romanzenform haben bei Calderon eine weit bedeutendere Länge, als bei den früheren Dichtern [31]), bei denen sie sich überhaupt viel seltener und vorzugsweise nur bei solchen Gelegenheiten finden, wo die geschilderte Begebenheit mit den in den alten Volksromanzen dargestellten Verwandtschaft hat. Calderon's Wortreichthum und sich beinahe nicht erschöpfende Eloquenz in diesen Reden hat für uns etwas Befremdendes, und es läßt sich nicht läugnen, daß hier manche Weitschweifigkeit wegzuwünschen wäre; indessen möge man sich an das erinnern, was wir schon gelegentlich über die Art, wie diese Erzählungen von den spanischen Schauspielern recitirt werden, gesagt haben. Vergegenwärtigt man sich einen solchen rapiden und doch zugleich klaren Vortrag, so wird man nicht für unmöglich halten, daß Manches, was bei'm Lesen müssig erscheint, bei der Darstellung wahre rednerische Schönheit gewinnen könne. Es ist nun beachtenswerth, wie das Drama in seiner ausgebildetsten Kunstform bei Calderon der Romanze, als der Wurzel aller spanischen Dichtung, größeren und selbständigeren Raum verstattet, als dies in seinen früheren Stadien der Fall gewesen war. Es ist, als wollte das spanische Schauspiel auf seiner höchsten Höhe noch einmal den Tribut der Dankbarkeit an die Volkspoesie, aus der es hervorgegangen, entrichten und den Zu-

[31]) Als Ausnahmen, wo schon früher Aehnliches vorkam, können einige Stücke des Tirso de Molina, z. B. Escarmientos para el Cuerdo, und einige der spätesten des Lope de Vega, z. B. Las Bizarrias de Belisa, angeführt werden.

ſammenhang mit ihr recht deutlich zur Schau tragen. Um das hierin ſtark hervortretende epiſche Element, welches dem eigentlich dramatiſchen Tone allerdings hier und da Eintrag thut, richtig zu würdigen, darf man nun auch nicht verſäumen, ſich auf den Standpunkt der ſpaniſchen Zuhörer zu verſetzen; dieſe hingen mit Leidenſchaft an ihrer nationalen Poeſie, und es war ihnen eine Freude, die geliebten Klänge des Volksliedes auch im Drama erſchallen zu hören, und wir können, auch ohne daß ein beſtimmtes Zeugniß darüber vorläge, ſicher annehmen, daß die in den Schauſpielen vorkommenden Romanzen immer beſonders günſtig aufgenommen worden ſeien.

Auch für den Dialog, wo er nur die Handlung fortführen ſoll, braucht Calderon die Romanzenform häufiger, als ſeine Vorgänger. Neben dieſer bringt er am meiſten Redondillen, Quintillen, Decimen, Octaven, Silvas und das Sonett zur Anwendung. Terzinen kommen bei ihm, ſo viel uns bekannt, nur ein einziges Mal vor, nämlich im Anfang des „ſtandhaften Prinzen.“ Was den Gebrauch aller dieſer Maaße betrifft, ſo kann man im Allgemeinen ſagen, daß wenn die Romanze für die ſchlicht erzählenden und nur die Action fördernden Partien beſtimmt iſt, jene anderen Versarten für die mehr emphatiſchen Stellen aufbehalten ſind; und zwar treten im lyriſchen und höher geſchmückten Dialog gewöhnlich die verſchiedenen Arten gereimter Trochäen, bei leidenſchaftlichen und mächtig bewegten Reden oder Wechſelreden die Silvas, in pomphaften Schilderungen und Monologen die Octaven, endlich bei antitheſenreichen und ſcharfſinnigen Vergleichungen oder auch bei concertirenden Doppelreden die Sonette ein. Nur als Ausnahmen und ſehr ſelten vorkommend haben wir noch folgende von Calderon gebrauchte

Formen anzuführen: Decimen, in denen der fünfte und ſiebente oder achte Vers ein gebrochener iſt, d. h. nur zwei Füße hat (z. B. El mayor monstruo los zelos, Jorn. III.); ferner ſechszeilige jambiſche Reimſtrophen, der Lira verwandt, aber ſich darin von ihr unterſcheidend, daß die fünf erſten Zeilen ſämmtlich dreifüßig ſind und dann ein fünffüßiger Vers die Strophe ſchließt (z. B. Nadie ſie su secreto, Jorn. III.); endlich die Anakreontiſchen Verſe mit Aſſonanzen (z. B. in der Gran Zenobia, Jorn. II.).

Wenn bei Calderon dadurch, daß er der Romanze eine überwiegende Geltung einräumte und manche früher übliche Versbildungen aus dem Drama verbannte, eine minder große metriſche Mannichfaltigkeit herrſcht, als bei den älteren Dichtern, ſo hat er auf der anderen Seite höchſt künſtliche und und vor ihm nicht übliche Satzverbindungen und Wortcombinationen angewandt, auf die wir, weil ſie ganz beſonders zu den Eigenthümlichkeiten dieſes Dichters gehören, noch etwas näher eingehen müſſen. Hierher gehört erſtens eine wunderliche und überkünſtliche Vertheilung der Rede auf die verſchiedenen Sprechenden, wonach ſich die Sätze der Redenden beſtändig unterbrechen und nach der Unterbrechung wieder fortſetzen, oder in einem Uniſono zuſammenſtimmen [32]).

[32]) So haben wir z. B. folgendes Duett:

Adolfo. De parte de la nobleza
Yo ....
Celio. Y yo de parte del pueblo ....
Adolfo. Vengo á saber de los dos ....
Celio. Saber de los dos pretendo ....
Los dos. En qué os habeis convenido.
(Muger llora y vencerás, Jorn. III.)

Im Folgenden iſt die Rede in ähnlicher Manier gar auf vier Perſonen vertheilt:

In ähnlicher Weiſe werden hier und da zwei Monologe mit einander verflochten, indem jede der redenden Perſonen ein Selbſtgeſpräch hält und die Reden Beider doch mit einander concertiren; die Künſtlichkeit erreicht den höchſten Grad, wenn, wie dies bisweilen vorkommt, die beiden Monologe in ihrer Verbindung eine Gloſſe bilden, in welcher das Thema unter die beiden Sprechenden vertheilt iſt und nachher auch die Umſchreibung des Textes mit den wieder eingeflochtenen Worten

Rey. Hombre, aborto de la espuma,
Que esa maritima bestia
Sorbió sin duda en el mar
Para escupirte en la tierra . . . .
Licanor. Parto de aquesas montañas,
Que, equivocando las señas,
Para ser fiera eres hombre,
Para ser hombre eres fiera . . . .
Ceusis. Racional nube, que el viento
Para rayo suyo engendra,
Pues el trueno de tu voz
Espeluza y amedentra . . . .
Irene. Prodigio, ilusion y asombro,
Que ha bosquejado la idea
De algun informe concepto
De soñadas apariencias . . . .
Rey. Qué mal ententido rumbo . . . .
Licanor. Qué derrotada tormenta . . . .
Ceusis. Qué deshecho terremoto . . . .
Irene. Qué fantastica quimera . . . .
Rey. A estos puertos . . . .
Licanor. A estos montes . . . .
Ceusis. Te trae?
Irene. Te arroja?
Rey. Te echa?

(Cadenas del Demonio, Jornada I.)

der Letra in ſymmetriſcher Weiſe wechſelnd von dem Einen und dem Anderen recitirt werden [33]). Bei dieſer Gelegenheit iſt weiter der eigenthümlichen Art zu gedenken, wie Calderon häufig die Muſik anwendet, ſo nämlich, daß ein hinter der Scene erſchallender Geſang den Sprechenden antwortet, oder ihre Rede fortſetzt, indem er ihre noch nicht ausgeſprochenen geheimen Gedanken zu Tage bringt [34]). Findet ſich nun ſchon

[33]) Dieſe Art der Rede iſt zu ſeltſam und ungewöhnlich, als daß wir ſie nicht durch ein Beiſpiel deutlich machen ſollten. Wir wählen ein ſolches aus der dritten Jornada von Amar despues de la muerte. Don Alvaro und Clara reden, wohlgemerkt, jeder für ſich:

Clara. No es menester, que digais
Cuyas sois, mis alegrias,
Alvaro. Que bien se vé que sois mias
En lo poco que durais.
Clara. Alegrias mal logradas,
Antes muertas que nacidas,
Alvaro. Rosas sin tiempo cogidas,
Flores sin sazon cortadas,
Clara. Si rendidas, si postradas
A un ligero soplo estais,
Alvaro. No digais que el bien gozais,
Clara. Pues siendo para perder,
Que sintais es menester,
Alvaro. No es menester, que digais.

So ſpinnt ſich dieſer Doppelmonolog noch durch drei weitere Decimen fort, indem am Ende einer jeden ein Vers der Letra wörtlich wiederkehrt. Wohl zu beachten iſt dabei, daß der Dichter hier nach dem Zuſammenhange des Stücks nicht etwa eine verabredete Declamation, ſondern einen freien Erguß der Seele ſchildern will.

[34]) Z. B. in Muger llora y vencerás, Jorn. II.:

Madama. Quién se atreverá á decir
En lo que llega á oir y ver,
Si tengo que agradecer,

in den bisher angeführten Beiſpielen von übertrieben künſtlicher Diction etwas Conventionelles und Opernartiges, was der freien Bewegung der Poeſie Eintrag thut, ſo ſteigert ſich dieſe Wahrnehmung noch in manchen declamatoriſchen Stellen, die ganz wie rhetoriſche Kunſtſtücke angelegt ſind; die Manier, welche wir hier meinen, gibt ſich in vielfach verſchiedenen Nüancen kund; beiſpielsweiſe ſei ein Paſſus aus Amor, honor y poder angeführt, wo eine lange Romanze recitirt wird, in welcher immer die vierte Zeile einen durch die Häufung von vier Subſtantiven gebildeten Klimax enthält; gegen den Schluß ſteigert ſich dann dieſer Klimax, ſo daß nicht bloß der vierte, ſondern faſt alle Verſe aus ſolchen gehäuften Worten beſtehen [35]).

O si tengo que sentir?
Porque si tengo que inferir
Quien es dueño de un temor . . . .

Musica (dentro). Es el engaño traidor.

Madama. Y quien de un ansia mortal . . . .

Musica. El desengaño leal.

Madama. Quien con tal eco sonoro
Ha aumentado mi dolor?
Cuando entre uno y otro horror
Son para mí en pena igual . . . .

Musica. El uno dolor sin mal,
Y el otro mal sin dolor,
Es el engaño traidor
Y el desengaño leal.

[35]) Eduardo generoso,
Tercero de Inglaterra,
De los tres brillantes rosas
Luz, norte, amparo, defensa:
Tú que en alas de la fama
Siempre celebrado buelas,

Bei einem Rückblicke auf die Versbildung in Calderon's Dramen können wir nicht umhin, hier einmal, trotz der einzelnen Fehlerhaftigkeiten, die nicht wegzuläugnen waren, auf die unermeßlichen Vorzüge aufmerksam zu machen, welche die metrische Technik der Spanier schon im Allgemeinen, namentlich aber in der Ausbildung, in der sie sich bei unserm Dichter findet, vor der auf unseren Bühnen heimischen Diction behauptet. Auch wessen Sinn noch so wenig musikalisch gestimmt ist, dem muß doch bei den zauberischen Klängen der südlichen Dramatiker klar werden, daß so ziemlich alle deutschen Schauspiele, selbst unserer gepriesensten Dichter, im

Ocupando en tus memorias
Voz, aplauso, trompa y lengua:
Yo soy Estela infelize
Y de Salveric Condesa,
Por heredar de mi casa
Nombre, honor, lustre y nobleza.
En Salveric retirada
Vivi, donde la aspereza
En la soledad me dieron
Prados, montes, valles, selvas.

Der Schluß ist:

Porque en poblado los hombres,
Porque en el monte las fieras,
Porque en el aire las aves,
Cielo, Sol, Luna y Estrellas,
Aves, peces, brutos, plantas,
Astros, signos y planetas
Digan, vean y publiquen,
Oigan, miren, noten, sepan,
Que ay honor contra el poder,
Que ay industria contra fuerza,
Y que ay en mugeres nobles
Vida, honor, lauro y defensa.

Vergleich mit der hochgebildeten Kunſt Jener, in dieſer Beziehung nur Schülerwerke ſind. Welcher Abſtand zwiſchen dem anmuthigen Wechſel ſchönklingender Maaße bei Jenen und der Einförmigkeit Dieſer! zwiſchen der leichten Lebendigkeit dort und der plumpen Schwerfälligkeit hier! zwiſchen den verſchiedenartigen und doch harmoniſch verbundenen Rhythmen mit ihrem nie verſiegenden Farbenreichthum des Ausdrucks, ihren bedeutungsvollen echogleichen An- und Einklängen, ihrem bald verweilenden, bald fliehenden Sylbentanz, und auf der anderen Seite jener unleidlichen Monotonie, jenem ungehobelten, aller feineren Bildung baaren Sprachwuſt, der auf unſern Theatern das Gehör martert! Beſonders. nun mag noch hervorgehoben werden, welche außerordentlichen Vortheile dieſe reiche Pracht der Sprache dem ſpaniſchen Schauſpiel da darbot, wo es Stoffe aus dem gewöhnlichen Leben behandelte; denn hier gab die poetiſche Diction ſchon allein dem Drama einen Aufſchwung, der es über das Gemeine und Alltägliche hinausriß und die Dichter nöthigte, das wirkliche Leben nicht in den harten und trocknen Umriſſen ſeiner unmittelbaren Erſcheinung, ſondern in einem idealeren Lichte darzuſtellen, nicht auf dem Befangenen und Beſchränkten, ſondern auf den höheren Lebensregungen der Menſchen zu verweilen. Nach unſerer Einſicht iſt poetiſche Form dem Luſtſpiel durchaus weſentlich, und es erſcheint uns als eine der größten Verirrungen der ſpäteren Zeit, daß ſie auf dieſem Gebiete faſt allgemein dem Verſe entſagt hat; denn indem ſie dieſen aufgab, öffnete ſie der Trivialität und dem Proſaismus Thür und Thor.

Kehren wir auf Calderon's überwiegenden Hang zur Reflexion, der uns den Schlüſſel zu verſchiedenen Eigenheiten ſeiner Dichtweiſe lieh, zurück, ſo finden wir, daß eben dieſe

Neigung noch andere charakteriſtiſche Züge in ſeine dramatiſche Kunſt eingeführt hat. Sein Verſtand bildete ſich ein förmliches Syſtem von allgemeinen Begriffen, das er ſeinen Stücken unterſchob, indem er mit grübelndem Scharfſinne die vielfältigen Colliſionen zwiſchen denſelben berechnete und die Verwickelung und Löſung ihres Conflicts zur Grundlage ſeiner Dramen machte. Die hauptſächlichſten dieſer Begriffe waren Glaube, Liebe, Ehre und Loyalität. Wie es Sinnesart und Leben der ſpaniſchen Nation, welche ſo ſehr von dieſen Mächten beherrſcht wurden, mit ſich brachten, hatten dieſelben Potenzen freilich auch ſchon in den Werken der früheren Dichter eine beträchtliche Rolle geſpielt; allein keineswegs waren ſie ſo in den Vordergrund getreten, noch hatten ſie einen ſo bedeutenden Einfluß auf die Action erlangt. Aus der groſſen Geltung, welche Begriffe bei Calderon behaupten, entſpringen nun zwei, in vielen ſeiner Dramen hervortretende Eigenthümlichkeiten. Erſtens werden, wie ſchon geſagt, die angeführten geiſtigen Mächte, an welche ſich in verſchiedenen Stufenfolgen und in minder durchgreifender Bedeutung noch andere ſchlieſſen, oft ſo entſchieden und in ſo ſcharfen Umriſſen den Charakteren zu Grunde gelegt, daß die Individualität daneben verſchwindet. Eine ſolche Abſtraction, kraft welcher die Perſonen ohne ſelbſtändige Züge bloß als Repräſentanten allgemeiner Seelenkräfte auftreten, muß natürlich der Wahrheit und Lebendigkeit Eintrag thun, in welcher die Figuren erſcheinen müſten, um die Idee des Drama's vollkommen zu verſinnlichen.

Calderon's Geiſt hatte ſich — um den zweiten, noch wichtigeren hierher gehörenden Punkt hervorzuheben — ſo ſehr an jene allgemeinen Begriffe gebannt, daß er ſich mit nie ermüdender Vorliebe in den Kreiſen bewegte, wo ſeine

eigenthümliche Weltanſicht ihre volle Geltung hatte, oder, wenn er ſich auf ein anderes Gebiet begab, dies ſogleich mit den Adern ſeiner beſonderen Anſchauungsweiſe durchzog. Hieraus entſpringt denn eine Eintönigkeit, eine gewiſſe Wiederholung der nämlichen Motive in ſeinen Dramen, welche gegen die unendliche Mannigfaltigkeit der Lope'ſchen ſehr abſticht. — Zu einem eigentlich geſchichtlichen Schauſpiel, wie wir es bei Lope de Vega, vielleicht noch nicht in der höchſten Ausbildung, aber in vielverſprechendſter Anlage erblickten, konnte unſer Dichter unter dieſen Umſtänden wenig Neigung haben, da er ſich ungern aus dem Geiſtesleben ſeiner Zeit herausreißen und in die Zuſtände vergangener Jahrhunderte vertiefen mochte. So finden ſich denn unter ſeinen Dramen kaum andere wahrhaft hiſtoriſche Compoſitionen, als ſolche, deren Action, wie die von El sitio de Breda, in ſeine eigene Lebenszeit fällt. Von den Stücken, deren Stoff der alten Geſchichte entnommen iſt, kann hier gar nicht die Rede ſein; dieſe Begebenheiten in hiſtoriſchem Sinne aufzufaſſen, hatte noch kein Spanier ſich beſtrebt, Calderon aber ging in der willkührlichen Behandlungsweiſe derſelben noch weit über die früheren Dichter hinaus; eben ſo wenig kann hier auf die aus der Heiligengeſchichte und aus den Traditionen der chriſtlichen Kirche geſchöpften Stoffe Bezug genommen werden, denn dieſe ſind immer durchaus legendenartig aufgefaßt und hierin trifft unſer Dichter mit ſeinen Vorgängern zuſammen: aber auch Gemälde aus der ſpaniſchen Vergangenheit in hiſtoriſcher Wahrheit hinzuſtellen, hat Calderon kaum den Verſuch gemacht. Wenn er auch die Handlung ſeiner nationalen Schauſpiele in ältere Zeiten verlegt, ſo ſtellt er doch keine treuen Bilder des Geiſtes und Sein's der früheren Epochen auf; er trägt die Vorſtellungsweiſen

niña de Gomez Arias, Primero soy yo, Mejor está que estava, Antes que todo es mi dama auf die barokſte Weiſe von den Gracioſos perſifflirt, ganze Verſe wiedergeſagt, aber darin die Worte dergeſtalt zerſtückelt werden, daß die eine Hälfte eines Wortes in den einen Vers kommt und die andere in den anderen, wodurch die Aſſonanzen und Reime ein wunderbar komiſches Anſehen erhalten, aber das Pathos der Situation nur erhöht wird.

Daß man die Urſache der jüngſtbezeichneten Eigenheiten Calderon's, der nicht ſelten bemerkbar werdenden Beſchränkung ſeines poetiſchen Geſichtskreiſes, zum Theil in ſeinen äußeren Lebesverhältniſſen und in ſeiner Stellung als Hofdichter zu ſuchen habe, iſt ſchon angedeutet worden. In der That, wenn unſer Dichter ſchon durch einen angeborenen Hang ſeines Geiſtes zur Schilderung ritterlicher Geſinnung und adeliger Sitte hingezogen wurde, wenn ſein reflectirender Verſtand in dem Ehrenſyſtem des ſpaniſchen Adels und in deſſen Conflict mit anderen Pflichten eine Lieblingsnahrung fand, ſo trug noch der Umſtand, daß er größtentheils für einen gewählten, aus den oberſten Schichten der Geſellſchaft beſtehenden Cirkel ſchrieb, nicht wenig dazu bei, ihn an dieſen Kreis von Perſonen und Vorſtellungen zu feſſeln.

Bevor wir von dieſen Bemerkungen zu einer ſummariſchen Muſterung der einzelnen Dramen Calderon's übergehen, ſei es aus innerſter Ueberzeugung geſagt, daß bei einem allgemeinen Blick auf die Wunderwelt der Poeſie, die in dieſen Werken erſchloſſen iſt, alle einzelnen Schwächen des Autors, welche die Kritik nicht verſchweigen darf, in der Herrlichkeit des dichteriſchen Geiſtes verſchwinden, der in ſeinen Schöpfungen waltet, und daß kein anderes Gefühl übrig bleibt, als das des Danks und der Verehrung gegen den göttlichen

Meiſter für die Fülle von Genüſſen, die er uns bereitet hat. Wie man an einem Freunde ſogar die ſchwächeren Seiten liebt, ſo werden uns bei näherer Bekanntſchaft mit dieſem Dichter ſelbſt ſeine fremdartigen Eigenthümlichkeiten theuer, ſo daß wir ſie nicht miſſen möchten. Die Verſchiedenartigkeit der Elemente, welche in Calderon's Werken verſchmolzen ſind, bilden eben einen nothwendigen Beſtandtheil ſeiner Individualität; wie wir in ihnen auf der einen Seite orientaliſche Gluth und Ueberfülle der Phantaſie neben der Beſonnenheit und dem grübelnden Gedankenleben des Abendlandes erblicken, offenen Sinn für die Erſcheinungen der gemeinſten Wirklichkeit neben einem mächtigen Zuge nach dem Ueberſinnlichen und rein Geiſtigen, durchdringende Erkenntniß der Weltverhältniſſe neben dem Verſunkenſein in die Labyrinthe des Menſchenherzens, den brennenden Glaubenseifer des damaligen Katholicismus neben der Milde ächt chriſtlicher Andacht, die blendende Pracht irdiſcher Herrlichkeit neben ascetiſchem und weltverachtendem Sinne, Hingebung an die kleinſten Intereſſen des Lebens neben Sehnſucht nach himmliſcher Wahrheit: ſo ſteht auf der anderen Seite Sophiſtik und dialektiſche Spitzfindigkeit dicht neben einfacher und ungeſchminkter Sprache der Natur, Nachgiebigkeit gegen momentane Richtungen der Zeit neben urſprünglichſter und ſich ihre eigenen Bahnen brechender Begeiſterung, Anbequemung an die Begriffe und die Vorſtellungsweiſe einer beſtimmten Menſchenclaſſe neben weltumfaſſender dichteriſcher Anſchauung; dies Alles aber iſt ſo organiſch verſchmolzen, daß man nicht daran mäkeln oder dies und jenes ausſcheiden kann, ohne das Ganze zu zerſtören.

Nicht überflüſſig mag es ſein, noch ein Paar Worte über den Stand der gelehrten Bildung unſeres Dichters zu ſagen. Es hält nicht ſchwer, in den Werken des Spaniers eben ſo

viele Anachronismen und geographiſche Verſehen aufzufinden, wie in denen des großen Britten. In En esta vida todo es verdad y todo es mentira iſt zur Zeit des Byzantiniſchen Kaiſers Phokas (7tes Jahrhundert) von Schießpulver die Rede:

Ultima razon de Reyes
Son la pólvora y las balas.

In der Virgen del Sagrario ſagt ein Biſchof des ſiebenten Jahrhunderts:

Africa, America y Asia
Son las tres de que no tengo
Necesidad: Erodoto
Las descrive con su ingenio,

wonach alſo Herodot eine Beſchreibung von Amerika verfaßt haben ſoll. In demſelben Stücke iſt von Conſtantinopel in der Art die Rede, als ob dieſe Stadt ſchon zur Zeit der Eroberung Spaniens durch die Araber in den Händen der Ungläubigen geweſen ſei. Manches Derartige iſt — da man dem Calderon keine grobe Unkenntniß von ſchon zu ſeiner Zeit allgemein bekannten Dingen zutrauen wird — ohne Zweifel Uebereilung oder Gedächtnißfehler; ſehr häufig aber haben wir die Verſtöße gegen die hiſtoriſche und geographiſche Genauigkeit ohne Zweifel ebenſo zu erklären, wie es in ähnlichen Fällen von neueren geiſtreichen Commentatoren des Shakſpeare geſchehen iſt. Unſer Spanier ſtand in Bezug auf ſein Publikum ganz in demſelben Verhältniß, wie der Engländer; er hatte eine Zuhörerſchaft vor ſich, die zwar die gebildetſten Männer ihrer Zeit zu ihren Mitgliedern zählte, aber keineswegs in jedem Augenblick mit ihrer Erudition bei der Hand war, um die Poeſie mit dem Maßſtabe kritiſcher und gelehrter Genauigkeit zu meſſen. Das Publikum jener Tage beſtand in der That

nicht aus lauter Ignoranten, aber großentheils aus Solchen, deren Bildung ohne die gelehrten Hülfsmittel unſerer Tage von Statten gegangen war. Calderon's Zuhörer entbehrten mancher Kenntniſſe, die wir jetzt ſchon in der Schule lernen, aber ſie beſaßen was uns fehlt, wahres Gefühl für die Poeſie und die Gabe, das Weſentliche von dem Unweſentlichen in der Kunſt zu unterſcheiden. Sie verlangten von dem Dichter nicht die ordinäre, compacte Wirklichkeit, ſondern folgten ihm willig in das freie wunderbare Reich der Phantaſie und ſahen die Facta als untergeordnete Beſtandtheile der Dichtung an, als Materialien, die der Künſtler ganz nach ſeinen Zwecken handhaben könne. Von dieſer entgegenkommenden Stimmung des Publikums nun machten die Dramatiker Gebrauch; ſie ſtellten ihre eigene Kenntniß bei Seite, ſobald die Führung ihrer Pläne ein Abweichen von der hiſtoriſchen Wahrheit erheiſchte, und brauchten nicht zu fürchten, daß ein Pedant ſie deshalb der Unwiſſenheit zeihe. Wenn ſie Geſchichten des Alterthums behandelten, ſo thaten ſie es in der Weiſe, welche ſich am meiſten Verſtändniß und Sympathie verſprechen konnte, und flochten mit Rückſicht auf die Gegenwart, zu der ſie redeten, abſichtlich manche Anachronismen und dem ſtreng gelehrten Coſtüm zuwiderlaufende Anſpielungen ein. Bei Darſtellung von Begebenheiten der neueren Zeit glaubten ſie ſich eben ſo wenig an topographiſche oder ſonſtige Genauigkeit binden zu müſſen. Bei dem großen Haufen der Theaterbeſucher durften ſie auf die Unwiſſenheit, bei den Gebildeten und auf gleicher Höhe mit dem Verfaſſer Stehenden auf die Verachtung von Mikrologien und auf das feine Verſtändniß der Poeſie und ihrer Vorrechte rechnen. Nichts iſt daher lächerlicher, als die Verletzungen des Coſtüms oder ſonſtige Unrichtigkeiten, die bei Calderon und den Anderen ſeiner Zeit vorkommen, von dem

Standpunkt unſerer heutigen gelehrten Bildung aus zu beurtheilen. Es iſt wahr, wir wiſſen manche geringfügige Dinge auf's genaueſte, welchen die Spanier des ſiebzehnten Jahrhunderts wenig Aufmerkſamkeit zuwandten, aber wir haben zugleich den natürlichen und damals allgemein verbreiteten Sinn für vieles Große und Schöne vorloren und ſind durch die Fortſchritte der gelehrten Kenntniſſe um manchen Genuß ärmer geworden. Die Zeitgenoſſen des Calderon hatten Achtung vor dem großen Dichter, dem ſie ſo viel Herrliches verdankten, ſie gaben ihr Wiſſen und ihre Gelehrſamkeit unter ſeine Kunſt gefangen und wußten, daß dieſe nichts mit den harten Formen der gemeinen Wirklichkeit zu thun habe, ſondern jenſeits der Alltagsnatur in einem Zauberlande der Einbildungskraft wirke und ſchaffe. Wenn nun Calderon Parma zum Sitze einer ſouveränen Fürſtin machte, hätte da das Publikum erſt überlegen ſollen, ob dies nach dem ſaliſchen Geſetze zuläſſig ſei? Oder wenn er in die Fabeln der alten Mythologie Züge aus dem caſtilianiſchen Liebes- und Ehrenſyſtem hineintrug, konnte es wohl ſeinen Hörern einfallen, darüber mit ihm zu rechten?

Nach Obigem wird ſo manche, für unſer kritiſches Jahrhundert befremdende Unrichtigkeit in Zeitrechnung und Thatſachen bei'm Calderon in einem andern Lichte und viel mehr aus künſtleriſchen Abſichten, als aus Unwiſſenheit gefloſſen erſcheinen. Einen augenfälligen Beweis, daß der Grund der Verſtöße gegen Chronologie u. ſ. w. keineswegs immer in einem Verſehen zu ſuchen ſei, liefern einzelne Stellen in den komiſchen Partien, z. B. folgende Worte aus Los dos amantes del Cielo:

Un Fraile . . . . Mas no es bueno
Porque aun no hay en Roma Frailes.

Deſſenungeachtet wollen wir nicht in Abrede ſtellen,

daß einzelne Verſehen der bezeichneten Art wirklich bald aus Unkunde, bald aus Nachläſſigkeit entſtanden ſein mögen. Das, was heut zu Tage im engeren Sinne Gelehrſamkeit genannt wird, war dem Calderon fremd, und er konnte daher Irrthümern in Kleinigkeiten nicht entgehen, wozu noch erwogen werden muß, daß die Geſchichte, namentlich des Alterthums, wie die Geographie ferner Länder zu ſeiner Zeit noch keineswegs mit der Genauigkeit erforſcht worden war, wie gegenwärtig [36]). Calderon's Kenntniß fremder Sprachen beſchränkte ſich auf die des Lateiniſchen und Italieniſchen. Ob und wie viel Griechiſch er verſtanden habe, muß dahingeſtellt bleiben; aber daß ſeine Beleſenheit in ſpaniſchen, italieniſchen und lateiniſchen Schriftſtellern, namentlich in Bezug auf Alles, was ihm für ſeine dichteriſche Thätigkeit nützlich ſein konnte, ſehr groß geweſen ſei, zeigt jede Seite ſeiner Werke. Vor Allem beſaß er eine ſehr genaue Kenntniß von der Geſchichte der chriſtlichen Kirche und allen damit zuſammenhängenden Ueberlieferungen; eine eben ſo umfaſſende von der ſpaniſchen Hiſtorie und Sage; dann eine große Bewandertheit in der alten Mythologie und eine ausgedehnte Bekanntſchaft mit den romantiſchen Heldengedichten und der Novellenpoeſie der Italiener. Aus wie entlegenen Quellen er oft geſchöpft, wird bei Erwähnung ſeiner einzelnen Stücke deutlich werden; wir bevorworten aber dabei, daß keineswegs behauptet werden ſoll, Calderon habe den citirten Text jedesmal im Original vor ſich gehabt; es ſollen nur die Urquellen, aus denen ſeine

[36]) Auf der Lonja und in der Columbiniſchen Bibliothek zu Sevilla befinden ſich Weltcharten aus der Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts, aus welchen hervorgeht, welche ungenauen, ja fabelhaften Vorſtellungen von den Oertlichkeiten ferner Gegenden, namentlich des Nordens, damals noch in Spanien herrſchten.

Stoffe gefloſſen, angedeutet werden; die Wege, auf welchen ſie zu ihm gelangt ſind, laſſen ſich nicht immer verfolgen.

Bei dem Ueberblick über Calderon's einzelne Dramen, den wir nun zu geben verſuchen, ſeien die religiöſen Schauſpiele vorangeſtellt. Wir faſſen unter dieſer Benennung nicht allein diejenigen Stücke zuſammen, welche nach der ſpaniſchen Nomenclatur Comedias divinas heißen mochten, ſondern überhaupt alle, die ein vorherrſchend religiöſes Motiv haben. Wohl in keiner anderen Gattung ſeiner Stücke erſcheint die Ueberlegenheit Calderon's über ſeine Vorgänger ſo groß, in keiner offenbart ſich die Tiefe und Herrlichkeit ſeiner Poeſie glänzender, als hier. Auch das Großartigſte, was frühere Dichter auf dieſem Gebiete geſchaffen hatten, Lope's Fianza satis echa und Tirſo's Condenado por Desconfiado, kann weder an Tiefſinn der Compoſition, noch an berauſchtem Schwunge der Phantaſie mit den vorzüglichſten hierher gehörigen Werken Calderon's wetteifern. Aber um den Flügen des Dichters folgen zu können, um von der Excentricität ſeiner Darſtellungen nicht befremdet zu werden, müſſen wir uns, wie bei ähnlicher Gelegenheit ſchon mehrfach bemerkt wurde, durchaus in den Geiſt des ſpaniſchen Katholicismus verſetzen, aus dem dieſe Poeſie geboren worden iſt. Ein ſolches Vertiefen in die Glaubensweiſe einer vergangenen Zeit wurde ſchon für die richtige Auffaſſung der früher betrachteten geiſtlichen Comödien empfohlen, bei Calderon wird es in noch höherem Grade erfordert; denn er hat jene uns fremdartigen Elemente des religiöſen Lebens ſeiner Tage zwar in höherer Weiſe poetiſch ausgebildet, ſo daß ſie uns nicht mehr in jener Crudität entgegentreten, die uns bei ſeinen Vorgängern oft verletzte; allein auf der anderen Seite macht gerade die höhere kunſtmäßige Geſtaltung und klarere Durchführung der zu Grunde

liegenden Motive, daß die belebende Seele des Ganzen, die dem Spanier des ſiebzehnten Jahrhunderts eigene Anſchauungsweiſe des Heiligen, noch deutlicher zu Tage kommt. Calderon war in ſeiner religiöſen Weltanſicht durchaus der Mann ſeines Volkes und ſeiner Zeit; ja, er kann recht eigentlich für den vollendeten Repräſentanten jener wunderbaren und eigenthümlichen Geſtalt gelten, welche der katholiſche Glaube in Spanien annahm. Es tritt uns in ſeinen Werken dieſelbe, aus der glühenden Phantaſie des Südländers hervorgegangene Wunderwelt entgegen, die ſich auf andere Weiſe und mit gleich brennenden Farben in den Gemälden des Murillo offenbart; wir befinden uns in einer „Traum- und Zauberſphäre" unter Viſionen und exſtatiſchen Zuſtänden der Verzückung, kurz inmitten der excentriſchen Geſtaltungen der Religion, welche auf der einen Seite in dem Fanatismus der Autos da Fe ihre wildeſten Ausgeburten erzeugten, auf der anderen den heiligen Johannes vom Kreuz in ſeinen wunderherrlichen, an Tiefe und Schwung mit den heiligen Sängern des alten Teſtamentes wetteifernden Dichtungen zu einer Höhe emporhoben, wie ſie Andacht und begeiſterte Liebe nur ſelten erflogen haben. Eben dieſe Schatten- und Lichtſeite findet ſich denn auch in Calderon; wenn einerſeits die Tendenzen der „Andacht zum Kreuz" und des „Purgatorio de San Patricio," den trefflichen, wenn auch etwas nüchternen Sismondi zu dem Ausſpruch, „Calderon ſei der Dichter der Inquiſition," verleiten konnten, ſo durften Andere mit Rückſicht auf Dramen, wie der ſtandhafte Prinz und Chryſanthus und Daria ihn einen heilig geſchonten, kindlichen Menſchen nennen, welcher, nie entweiht durch den Frevel der trennenden Zeit, alle Blüthen der höchſten, zarteſten Bildung in ſich vereinigt und aus ſeiner reinen Seele die ewige Liebe des Gemüths und der Re-

ligion offenbart habe [37]). Man hat geſagt, die Religion ſei das Herz von Calderon's Herzen geweſen, für ſie habe er die erſchütterndſten, bis in die innerſte Seele dringenden Rührungen erregt. Und es iſt wahr, die vollendetſten ſeiner religiöſen Dichtungen athmen eine heilige Begeiſterung, wie ſie nur aus dem tiefſten und lebendigſten Gefühle für das Ewige hervorblühen konnte. In ihnen ſehen wir einen gottgeweihten Geiſt, der, vom Sonnenglanze einer höheren Weisheit umſtrahlt, ſich mit heiligem Triebe über die Grenzen der Zeitlichkeit hinausſchwingt in die Welt der wandelloſen Schönheit, wo Religion und Poeſie, wie Memnonsſäulen, jener Morgenröthe entgegentönen, die den anbrechenden Tag der Ewigkeit verkündiget. Und der Dichter, mit hohem, glaubenvollem Herzen und weltumfaſſender Liebe, reißt den Vorhang ab, der das Reich Gottes dem ſterblichen Auge verbirgt; der Himmel voll wallender Lichtgewölke und ſtrahlender Engelsgeſichter thut ſich auf und eine heilige Verklärung fällt zurück auf das Menſchenſein bis tief in den düſterſten Abgrund des Endlichen, ſo daß aller Jammer der Erde vor dem Glanze der göttlichen Sonne vergeht.

Wohl nie ſind einem Dichter tiefere Rührungen und mächtigere Erſchütterungen gelungen, als dem Calderon in dieſen religiöſen Tragödien, und nirgends findet ſich eine bündigere Widerlegung des Glaubens, ein Märtyrer tauge nicht für ein Trauerſpiel. Nicht freventlich ſuchen ſeine Helden den Tod, nein, von den lauterſten Beweggründen getrieben, gehen ſie ihm entgegen; nicht mit Unempfindlichkeit, nein, hoffend und fürchtend, aber im Herzen die allmächtige Liebe und das nicht wankende Vertrauen auf die waltende Gottheit, ſchreiten ſie durch das Gewühl der raſtlos kämpfenden Menſchheit,

[37]) J. Schulze, über den ſtandhaften Prinzen.

über die Leichenhügel und Schlachtfelder der Erde; ſchwer und düſter hangen die Wetterwolken herab, und nicht ohne Kampf ringt ſich ihr Ewiges von dem Zeitlichen los; aber der Glaube zieht ihnen voran mit der leuchtenden Fackel; ſtark durch die Gotteskraft der Religion leeren ſie den bitteren Kelch ohne Murren; emporgehoben durch das Gefühl ihrer Einheit mit dem Ewigen, ſehen ſie die Leiden und Freuden der Erde wie bleiche Schattenbilder unter ſich zerſtäuben; vor den ſtets mächtiger hereinfallenden Strahlen des Göttlichen bricht ihre Sterblichkeit zuſammen, und glorreich, auf dem Haupte den Kranz von weißen Roſen, ziehen ſie ein in das Triumphthor des Todes, durch deſſen offene Pforten ihnen die Seligen die Siegerpalme entgegenreichen.

Kehren wir von dieſer Erwähnung einer einzelnen Klaſſe von Calderon's geiſtlichen Dramen zu den letzteren im Allgemeinen zurück, ſo haben wir anzuführen, daß das Uebergewicht derſelben über die verwandten Werke der früheren Dichter freilich nicht durchgehends in jener hohen Reinheit der Religioſität beſteht, in welcher das Aecht-Katholiſche mit dem Aecht-Chriſtlichen zuſammenfällt (nein, unſer Dichter hat oft gerade die finſterſten Dogmen ſeiner Kirche recht ſorgfältig gepflegt), daß ſie aber alle durch die vollendete Plaſtik, mit welcher der Stoff kunſtmäßig ausgebildet und harmoniſch in ſich abgeſchloſſen iſt, durch die Ertiefung des Inhalts und durch den romantiſchen Zauber, der die dargeſtellten Wundergeſchichten gleich jener Glorie in Murillo's Viſion des heiligen Antonius umfließt, ſo einzig daſtehen, daß die ſpaniſche Literatur in ihrem ganzen Gebiete kaum das eine oder andere Werk ihnen zur Seite ſtellen kann.

Da man uns vorwerfen möchte, parteiiſch für dieſe religiöſen Dichtungen eingenommen zu ſein (obgleich wir viel-

fach auf die einzelnen Excreſcenzen derſelben aufmerkſam machen), ſo führen wir noch das Urtheil eines competenteren Richters an. „In den geiſtlichen Dramen Calderon's — ſagt der treffliche Karl Roſenkranz — herrſcht die größte Mannichfaltigkeit, und in ihnen hat der Dichter ſein Innerſtes erſchloſſen. Alles, was groß iſt im Katholicismus, iſt hier in der glänzendſten Geſtalt, im Zauber einer überſchwänglich reichen Phantaſie, in der Würde der edelſten Geſinnung verſammelt. Der Glaube, als die unzweifelhafte Gewißheit von Gott, hat hier Alles in ſich aufgezehrt, was ſeinem Intereſſe, ſich zu erhalten, nicht gemäß iſt, und ſo liegt auf dieſen Dichtungen ein duftiger Schimmer des Wunderbaren, in das hinüber die Welt ſich wie in eine jenſeitige ſelige Ferne verflüchtigt.“

Die einzelnen hierher gehörigen Werke ſind:

El principe constante. Die geſchichtliche Begebenheit, welche hier benutzt iſt, findet ſich nach den Quellen erzählt in de la Cléde, Histoire du Portugal, Paris 1735, T. I. und in der kleinen vortrefflichen Schrift: Leben des ſtandhaften Prinzen, nach der Chronik ſeines Geheimſchreibers Joam Alvares und anderen Nachrichten, Berlin 1827 [38]).

[38]) Der Infant D. Fernando von Portugal (geb. 1402) ſtarb im Jahr 1443 nach unſäglichen Leiden in Mauriſcher Gefangenſchaft, in welcher er faſt ſechs Jahre geſchmachtet hatte. Seine im Jahr 1473 durch König Alphons V. nach Portugal zurückgebrachten Gebeine ruhen in der Kloſterkirche von Batalha. Neben dem Grabe wurde ein Altar unſerer Lieben Frau, der er ſich in ſeinem Leben als frommer Ritter zu eigen gegeben, eingeweiht und auf demſelben auch das Bildniß des Seligen, wie es ſein Bruder D. Enrique von geſchickter Hand hatte malen laſſen, aufgeſtellt. In einem Briefe der Mönche von Batalha an Fr. Franciſco da Cruz wird Folgendes geſagt: Juxta memoratum sepulcrum parvum sacellum est, cum lignea tabella altari superimposita et in extremis deaurata ornatum; qua in tabella antiquo et ele-

Eine Durchſicht dieſer Werke zeigt, daß Calderon in den Hauptpunkten ſeiner Dichtung die Geſchichte befolgt und nur einiges

ganti penicillo descripta reperitur infantis vitae series: illius statua marmorea super altari collocata cernitur, sed quae ad vivum exprimat amictum vilem, lugubrem faciem, promissam barbam, impexos crines, manicas denique catenas et compedes eamque formam quam creditur habuisse mancipatus captivitati. Unter dem Bildniſſe ſteht:

Sanctus princeps Ferdinandus
Infans Lusitaniae
obiit Fessae apud Mauros obses
A. D. MCCCCXLIII V. Junii.

Rings um das Mittelbild ſtehen (oder ſtanden wenigſtens bis zur Eroberung Portugals durch die Franzoſen) neun, die Leidensgeſchichte des Infanten darſtellende Bildchen mit den Unterſchriften:

Compedibus et catenis constringitur.
Infimae servituti Sanctus adjudicatur.
Regium equile mandare cogitur.
Opus facit in hortis regiis.
De lytro frustra agitur cum Mauro.
Coelesti visu ad mortem confirmatur Sanctus.
Pie moritur sanctus Infans.
Sanctum corpus exenteratur.
De muro urbis corpus suspenditur.

Die von Papſt Paul II. (im J. 1470) erlaſſene Bulle zur Stiftung einer Gedächtnißfeier für den Infanten ſchildert die Leidensgeſchichte deſſelben kurz in folgendem ſchlechten Latein: Ferdinandus Infans Portugaliae ——— qui ad expugnationem Infidelium in Africam transfretavit et pro liberatione Christianorum in illis partibus tunc existentium, ac inde aliter liberari non valentium in manibus eorundem infidelium sponte obsidem se tradidit; ac per ipsos infideles diris carceribus mancipatus et tormentis affectus, per plures annos exstitit, ac in fide catholica viriliter persistens, ut athleta fortis post plurima supplicia, aegritudines et labores in eorundem infidelium partibus et captivitate constitutus, Christo redemptori suo animam reddidit. —

Beiwerk, dem Geiſte des Ganzen angemeſſen, hinzugefügt hat. — Suchen wir die Handlung in ihren Hauptpunkten darzulegen! Der portugieſiſche Infant Fernando, Großmeiſter des Ordens von Avis, landet mit ſeinem Bruder Enrique und einer Armee an der Afrikaniſchen Küſte. Eine Prophezeihung, dieſer Zug werde Unheil über Portugal bringen, und andere böſe Vorzeichen haben das Heer mit bangen Ahnungen erfüllt; aber Fernando zeigt ſogleich ſeine hohe, ganz von Gottvertrauen erfüllte Seele, ordnet die Seinen zum Kampfe gegen die Ungläubigen und nimmt den feindlichen Feldherren Muley gefangen. In dem Benehmen gegen den Gefangenen, den er, da deſſen Roß getödtet iſt, zu ſich auf das ſeine nimmt, bekundet er ſein Zartgefühl und ſeinen ächt ritterlichen Sinn. — Muley wird hierdurch ermuthigt, ihm ſein Herz auszuſchütten und zu erzählen, er liebe die Tochter des König von Marocco, die ſchöne Phönix, und fürchte nun, dieſe möge während ſeiner Gefangenſchaft von ihrem Vater gezwungen werden, ihre Hand einem Anderen zu reichen. Fernando ſchenkt ſeinem Gegner, als er deſſen Bericht vernommen, ſogleich die Freiheit, und dieſer ſprengt, dem großmüthigen Feinde Dank ſagend, freudig davon; eine herrliche Scene, ganz im Geiſte jenes romantiſchen Ritterthums ausgeführt, welches in den „Bürgerkriegen von Granada“ geſchildert iſt; ſogar in den

Die Tugenden des Infanten hatten die Bewunderung der Feinde, aber keine Milderung ſeines Schickſals erregt. Als Larache (Lazurac), König von Fez, ſeinen Tod hörte, rief er voll Schmerz: »Dieſer Prinz hätte verdient, das Geſetz unſeres heiligen Propheten zu kennen!« Er ertrug ſeine Gefangenſchaft mit ſo viel Geduld und Demuth, daß die Mauren ihn höchlich bewunderten. — La Clède, Histoire du Portugal. Vergl. auch H. Schulze, über den ſtandhaften Prinzen des Calderon. Weimar 1811.

Worten ſpürt man einen Hauch der Mauriſchen Romanzen. Die Ungläubigen ziehen nun mit vermehrten Streitkräften heran, und das chriſtliche Heer wird gänzlich beſiegt. Fernando muß ſich, nachdem er tapfer gekämpft, ergeben, und wird als Geißel nach Fez geſchleppt, indem der König erklärt, ihn nur gegen die Rückgabe von Ceuta freilaſſen zu wollen und den Enrique nach Portugal ſendet, um deshalb zu unterhandeln. Fernando erklärt ſogleich, daß er um dieſen Preis nicht befreit ſein wolle, und ſchärft ſeinem Bruder noch bei'm Abſchiede ein, nicht zu vergeſſen, was ihm als Chriſten gezieme. Nun beginnt für den Gefangenen die Reihe der Prüfungen, doch wird er im Anfange vom Könige noch mit Achtung behandelt. Der durch Dankbarkeit ihm verbundene Muley, deſſen Liebe zur Prinzeſſin Phönix noch weiter in die Handlung verflochten iſt, verſucht Alles zu ſeiner Befreiung, aber vergebens. Da endlich langt die Botſchaft an, der König Eduard von Portugal habe auf ſeinem Todtenbette befohlen, ſogleich Ceuta zu übergeben, um den Infanten aus der Haft zu retten. Enrique überbringt die darüber ausgeſtellte Vollmacht. Aber Fernando, ſtatt Freude über ſeine Befreiung zu empfinden, ſpricht ſich in einer feurigen, vom Schwunge der höchſten Begeiſterung getragenen Rede dahin aus, daß er lieber in ſchmachvoller Gefangenſchaft ſterben, als die Uebergabe einer chriſtlichen Stadt an die Ungläubigen dulden werde. Der hochherzige Prinz zerreißt die Vollmacht, der König von Fez aber geht nun zur äußerſten Strenge über und befiehlt, daß Fernando mit Ketten beladen werden und, gleich dem geringſten Sclaven, die ſchwerſten Arbeiten verrichten ſolle. Im Folgenden ſtrahlt die Seelengröße des Dulders, der ohne Murren die ſchwerſten Leiden erträgt, im reinſten Glanze. Von unvergleichlicher Schönheit iſt die Scene, wo er, in den königlichen Gärten

Sclavendienſte verrichtend, der Prinzeſſin Phönix Blumen bringen muß und Beide in einem Zwiegeſpräch voll zarter Schwärmerei unter dem Symbol der Sterne und Blumen die Unendlichkeit mit der Flüchtigkeit der Erſcheinungswelt contraſtiren; eine Scene, die, wie J. Schulze ſagt, „uns von der Scholle losreißt, indem ſie allem Irdiſchen einen Todtenkranz windet und uns von dem weiten gräberreichen Kirchhof der Erde auf die unvergängliche Heimath der Seelen hinweiſt.“ Unter den gehäuften Leiden bricht endlich die Natur des Prinzen zuſammen; wir ſehen ihn auf der unterſten Stufe der Erniedrigung; Majeſtät und ſelbſt Geiſteshoheit ſcheinen erloſchen zu ſein, aber die Standhaftigkeit dauert fort. Der Dichter ſcheut in der Ausmalung von Fernando's Elend ſelbſt das Widrige und Gräßliche nicht, aber gerade indem er auf dieſe Art das Bild geſunkener Herrlichkeit in den ſtärkſten Farben ausmalt, zeigt er ſich als ächten Künſtler. Der König kommt durch die Straße, wo Fernando liegt und die Vorübergehenden anbettelt. Der Tyrann ſelbſt kann ſich des Mitleids nicht erwehren, als er das Opfer ſeiner Mißhandlungen in dieſem Zuſtande erblickt, als der Infant ſogar ſeine königliche Herkunft vergeſſen zu haben ſcheint und auf den Anruf nicht hört. Plötzlich aber leuchtet die Seele des Prinzen noch einmal in ihrer ganzen Reinheit und Herrlichkeit empor; ſein Geiſt hat die Bande der Sterblichkeit ſchon halb abgeſtreift und der Tode legt Worte von zermalmender Kraft auf ſeine Zunge, Worte, die, wie aus dem Reiche der Ewigkeit erſchallend, die ewige Wahrheit verkünden. „Wie — ſagt J. Schulze — ſollen wir Ausdrücke finden, um den Dichter genugſam zu preiſen, der es verſtanden hat, die innere Göttlichkeit ſeines Helden gerade aus der tiefſten Schmach am hellſten emporglänzen zu laſſen, ſo daß das Sternbild dieſes

himmliſchen Menſchen in der düſterſten Nacht am herrlichſten ſtrahlt!“ Dieſe Scene gehört zu dem Höchſten, was die Poeſie je erreicht hat; denn ſie zeigt, was nie in irgend ähnlicher Weiſe dargeſtellt worden, die geiſtige und ſittliche Größe, wie alle irdiſche vor ihr zu Staube wird; ſie enthüllt in der höchſten Erhebung des menſchlichen Geiſtes die Offenbarung des göttlichen. — Nachdem Fernando ſich ſo noch einmal in der ganzen Größe eines gottgeweihten Ritters aufgerichtet, fühlt er ſeine irdiſche Natur zuſammenbrechen; er kann das Brod, das ihm einer ſeiner Leidensgefährten reicht, nicht mehr über die Lippen bringen und wird hinweggetragen, nachdem er noch zuvor den Wunſch ausgeſprochen, in ſeinem Ordenskleide begraben zu werden. Als ein Portugieſiſches Heer vor den Mauern von Fez anlangt um den Infanten zu befreien, hat dieſer das Irdiſche ſchon überwunden. Die Schranken der Endlichkeit brechen zuſammen, aber das Ewige bleibt unbeſiegt. Fernando erhebt ſich, ein verklärter Geiſt, aus dem Grabe, erſcheint den chriſtlichen Streitern, eine Fackel in der Hand tragend, und führt ſie zum Siege. Eine Geiſtererſcheinung von gleich erhabener Wirkung iſt nie auf der Bühne geſehen worden; und ſo umleuchtet dieſer herrliche Schluß die ganze wunderbare Tragödie wie mit einem Heiligenſchein, daß ſie für alle Zeiten als das Höchſte daſtehe, was die chriſtliche Poeſie erreicht hat. Wenn irgend ein Werk würdig iſt, im innerſten Heiligthum der Kunſt aufbewahrt zu werden, ſo iſt es der ſtandhafte Prinz; denn die Dichtkunſt hat hier alle ihre Reize in überſchwänglicher Fülle ausgeſchüttet und alle ihre Kräfte vereinigt, um ein Meiſterſtück von einziger und unerreichbarer Vollendung hervorzubringen; zugleich aber ſchweben die Andacht und der Glaube wie ein feierlicher Orgelklang über dem Ganzen und geben ihm eine göttliche

Weihe, in welcher das Erdenſein die höchſte Verklärung feiert und Leid und Klage ſich, gleich der Hymne auf der Lippe des ſterbenden Märtyrers, in anbetenden Jubel auflöſt.[39])

Nicht anders als mit ſolchem Ausdruck erregten Gefühles durften wir von dem großen Werke eines der größten Dichter aller Zeiten reden; aber es fällt uns ſchwer, ſogleich wieder jene Ruhe zu gewinnen, welche zur beſonnenen Prüfung ſeiner übrigen Schöpfungen erfordert wird.

El Josef da la mugeres[40]). Dieſes große Drama iſt

[39]) »Welch eine Dichtung! Man wird nicht müde, ſie zu betrachten und zu bewundern! In dieſem einzigen Werke hat ſich der große katholiſche Dichter in eine Sphäre geſchwungen, wohin der Britte mit ſeinen unermeßlichen Kräften doch nicht reicht. Denn nicht um das Geſchick einer großen Natur durch Schuld und Leidenſchaft handelt es ſich darin, ſondern um das Höchſte, was es überhaupt gibt, um die Läuterung eines reinen Menſchen in das Reinſte, in die Seligkeit. Dieſe Aufgabe iſt nur einmal gelungen, und weder vor noch nach Calderon hat ſich auch nur von fern eine Production dieſer Tragödie annähern können.« K. Immermann.

Noch ſei es erlaubt, die folgenden Worte aus J. Schulze's, mit ſpecieller Rückſicht auf die Darſtellung in Weimar verfaßter Schrift über den ſtandhaften Prinzen hervorzuheben: »Dieſes mit vollkommener Meiſterſchaft ausgeführte Trauerſpiel ſcheint vornämlich beſtimmt zu ſein, den chriſtlichen Sinn, deſſen Verlangen nach der Heimath ſelbſt durch ein auf's reichſte ausgeſtattetes Leben wohl auf Augenblicke zum Schweigen gebracht, aber nie ganz befriedigt wird, durch des Prinzen Fernando Heldenmuth zu enthüllen und den Triumph des Chriſten über die Gewalt der Erde auf's würdigſte in ſeinem Märtyrertode zu feiern.« — »Der deutſchen Muſe ward es noch nicht vergönnt, ein chriſtliches Drama von hoher Vollendung, das auf vaterländiſchem Boden entſproſſen, voll dankbarer Demuth auf dem Hochaltare der Religion dem Ewigen weihen zu können, und darum wollen wir uns liebevoll und freudig das Ausländiſche aneignen, wie es dem mütterlichen Sinne des deutſchen Volks geziemt.«

[40]) Die Legende von der gelehrten Eugenia, ihrer Bekehrung, Verſuchung und ihrem Märtyrthum, findet ſich nach dem Bericht des Simeon Metaphra-

durch die Stärke der Conception und die Fülle des Gedankenlebens nicht minder ausgezeichnet, als durch die Vollkommenheit ſeiner äußeren, auf die mächtigſte Bühnenwirkung berechneten Geſtaltung. In der erſten Scene erblicken wir Eugenia, öffentliche Lehrerin der Philoſophie zu Alexandria, an ihrem Studirpulte, wo ſie über die Worte der Pauliniſchen Epiſtel: Nihil est idolum in mundo, quia nullus deus est nisi unus nachſinnt. Die gelehrte Heidin vermag den Sinn jener Worte nicht zu erfaſſen und ſchwankt zwiſchen der Anhänglichkeit an den angeſtammten Glauben und dem geheimnißvollen Zuge ihres Herzens, welcher ſie treibt, einen tieferen zu ſuchen. Es erſcheinen ihr zwei Geſtalten, deren eine, die des Chriſtengreiſes Helenus, ſie für die neue Lehre zu gewinnen ſucht, die andere, der Dämon, ihr dieſelbe als Trugwerk vorſtellt. Ein Geräuſch hinter der Scene verſcheucht die beiden Gebilde. Filippo, Eugenia's Vater, tritt auf, nimmt wahr, daß ſeine Tochter ein chriſtliches Glaubensbuch in Händen hält, und geräth darüber in höchſte Entrüſtung, denn er verfolgt die neue Sekte mit glühendem Eifer. Gleich darauf er-

ſtes in Surii Probata Sanctorum acta zum 25ſten December; vergl. damit das Gedicht des Alcimus Avitus de consolatoria castitatis aude; Fabric. Bibliotheca Graeca T. VI. p. 524; Baronii Annales ad annum 188, und Tillemont Mém. ecclésiast. T. IV. p. 12. Die Wunderthaten des Helenus, die Calderon in ſein Stück verflochten hat, ſind erzählt in Petrus de Natalibus, Catalogus Sanctorum L. IV. cap. 59. In Bezug auf die von unſerm Dichter höchſt genial durchgeführte Idee, daß ein Teufel in den Körper eines Verſtorbenen fährt, um Unheil zu ſtiften, vgl. Dante's Inferno (XXXIII. v. 129 ff.) — Sowohl dieſe Anführung, als die Angabe der Quellen von vielen der übrigen Stücke Calderon's und einzelne ſonſtige Andeutungen verdanke ich Val. Schmidt's »Ueberſicht und Anordnung der Dramen des Calderon de la Barca«, im Anzeigeblatt der Wiener Jahrbücher, Jahrgang 1822.

ſcheint der junge Aurelio, der ſich um die Liebe Eugenia's bewirbt und eben von einem Zuge zurückkehrt, den er zur Ausrottung der Chriſten und in der Hoffnung, ſich dadurch bei dem Vater der Geliebten in Gunſt zu ſetzen, unternommen hat. Eugenia, ganz in ihr Nachdenken über die gehabte Erſcheinung verſenkt, wird weder von dem Zorn ihres Vaters ſehr berührt, noch ſchenkt ſie den Bewerbungen ihres Liebhabers große Aufmerkſamkeit. Nicht lange nachher verſammelt ſich in Filippo's Wohnung eine Zahl von Jünglingen und Mädchen zu einem Feſte oder zu einer Art von poetiſcher Akademie, welche zu Ehren des Prinzen Ceſarino, Sohnes des Kaiſers, Statt hat. Auch dieſer bewirbt ſich um die Gunſt der Eugenia, und es entſteht zwiſchen ihm und ſeinem Nebenbuhler Aurelio ein Zweikampf, in welchem der Letztere bleibt. Kaum iſt der Ermordete hingeſunken, ſo erſcheint der Teufel und fährt in die Leiche, ſo daß ſie ſich belebt wieder aufrichtet; in dieſer Geſtalt glaubt er am beſten Eugeniens Verſucher ſein und ihre Seele verderben zu können. — Im zweiten Akt hat ſich Eugenia, dem Zuge ihres Geiſtes folgend, in die Thebaiſche Wüſte begeben, um ſich von den dort weilenden Einſiedlern weiter in den Lehren des Chriſtenthums unterweiſen zu laſſen; Aurelio, oder vielmehr der Teufel in dieſer Geſtalt, iſt ihr nachgefolgt und ſtrebt erſt, ſie durch Schmeicheleien zu verführen, dann, ihr Gewalt anzuthun; allein der mit der Kraft des Wunderthuns begabte Helenus entreißt ſie ihm und führt ſie im Fluge davon. Die nächſten Scenen zeigen ſie nun völlig dem Chriſtenthum zugewandt und in Einſiedlertracht; Filippo naht ſich mit einem Heerzuge, den er zur Vertilgung des Chriſtenthums ausgerüſtet hat, und führt unter anderen Anhängern der ihm verhaßten Lehre die Tochter, die er nicht erkennt, gefangen mit ſich fort. In

dieſer Gefangenſchaft hat ſie die ſchwerſten Prüfungen zu erdulden, aber ſie erträgt ſie alle mit einer Geduld und widerſteht allen Anfechtungen, mit denen ſie auf Veranſtaltung des Dämon's heimgeſucht wird, mit einer Standhaftigkeit, welche ihr den Namen des „Joſeph's unter den Weibern“ zuführt. Niemand ahnt, daß ſie Eugenia ſey, welche wegen ihres plötzlichen Verſchwindens allgemein todt geglaubt wird und welcher auf Veranſtaltung des Prinzen Ceſarino, wie einem göttlichen Weſen, ein Tempel errichtet werden ſoll. Auch zu dieſem Plane hat der Teufel den Anlaß gegeben, indem er hofft, das von ihm erkorene, aber bisher immer ſtandhaft gebliebene Opfer werde endlich dem doppelten Einſtürmen der Schmach auf der einen, der Eitelkeit auf der anderen Seite erliegen; aber gerade der Moment ſeines gehofften Triumphes wird der ſeiner Demüthigung und Niederlage. Das Feſt iſt angeordnet, die Menge im Tempel verſammelt und das Bildniß der vermeintlich Geſtorbenen aufgeſtellt; da enthüllt ſich Eugenia, nicht um die Verehrung, die ihrem Bilde gezollt wird, ſelbſt zu empfangen, ſondern um offen, aber in Demuth, den Glauben des Heilandes zu bekennen; nicht um der irdiſchen Herrlichkeit zu genießen, die ihr Ceſarino in ſeinen Armen bietet, ſondern um den Märtyrertod zu erleiden. Bei ihrem Bekenntniß verſinkt der heidniſche Altar; der Teufel verläßt den Leib Aurelio's, welcher nun wieder leblos zu Boden ſinkt; die Schergen des erzürnten Filippo, ſo wie des über die Verſchmähung ſeiner Liebe raſenden Ceſarino aber bemächtigten ſich Eugenia's, wie der übrigen Chriſten, um ſie zum Blutgerüſte zu führen, und am Schluſſe erblickt man die neue Heilige in der Glorie.

El Magico prodigioso[41]). Eine von Calderon's herr-

[41]) Die Legende, die der Dichter hier auf's genialſte benutzt hat,

lichſten Dichtungen und wohl zu den größten Meiſterwerken der Poeſie überhaupt gehörend. — Cyprianus, über die Natur des Göttlichen brütend und vom Heidenthum nicht befriedigt, ſucht in ahnungsvoller Ungewißheit den wahren Glauben. Um ihn vom Wege des Heiles abzulenken, tritt der Satan in Geſtalt eines Cavaliers zu ihm und ſucht ihm die Zweifel an der Wahrheit der Götterlehre zu beſchwichtigen. Der Verſucher muß den ſiegenden Beweisgründen des Cyprian weichen, und entwirft nun den Plan, ſeinen Gegner durch ſinnliche Begierden zu verführen. Juſtina, die Tochter einer chriſtlichen Märtyrin, ſoll als Mittel dazu dienen und zugleich als zweites Opfer der hölliſchen Argliſt fallen. Die Verſuchung wird bald eingeleitet. Florus und Lälius, zwei Jünglinge, welche in unerwiederter Liebe für Juſtina glühen, ſprechen die Vermittlung des Cyprianus an. Dieſer verheißt dieſelbe, wird aber nun alsbald ſelbſt in die raſendſte Leidenſchaft für die ſchöne Chriſtin geſtürzt. Während die beiden Freunde vor Juſtina's Hauſe auf die von ihm zu bringende Entſcheidung harren, ſteigt der Teufel vom Balkon des Hauſes herab, um

beruht auf dem Bußbekenntniß des heiligen Cyprianus (in Caecilii Cypriani Episcopi Carthaginiensis Opera ed. Baluz., Anhang, p. 294, und im Thesaurus novus Anecdotorum von Martene und Durand, Lutet. Paris. 1717. T. III. p. 1629). Die nächſte Quelle Calderon's aber iſt wahrſcheinlich bei Surius: De probatis Sanctorum Actis, T. V. p. 351 (Coloniae Agr. 1578), Vita et Martyrium S. Cypriani et Justinae, autore Simeone Metaphraste. Ueber den Cyprianus vergl. noch Gregorii Naz. Opera ed. Colon. 1690, Fol. P. I. p. 274 und die Acta Sanctorum Sept. T. VII. p. 195 ff. Antverp. 1760, und über den Zuſammenhang unſeres Drama's mit der Fauſtſage: Koberſtein, über das wahrſcheinliche Alter und die Bedeutung des Gedichtes vom Wartburger Kriege. Naumburg 1823, S. 55—58, und Roſenkranz, über Calderon's Tragödie vom wunderthätigen Magus, Halle 1829.

Juſtina's Ruf zu ſchänden, und wirklich gelingt ihm dies, inſofern Florus und Lälius Verdacht gegen ihren Wandel ſchöpfen und ſich von ihr abwenden. — Cyprianus, von der Chriſtin zurückgewieſen, zieht ſich in Verzweiflung in eine öde Gegend am Meeresgeſtade zurück; wie in ihm die Leidenſchaft, ſo toben außen die Elemente; er erblickt auf dem brandenden Meere ein Schiff, das an einem Felſen zerſchellt, und einen Menſchen, der ſich ſchwimmend an's Ufer rettet. Es iſt der Dämon in abermaliger Verkleidung. Dieſer erzählt unter einem Gleichniſſe die Geſchichte ſeiner Empörung gegen Gott und ſeines Sturzes, weiß liſtig ſeine Macht über die Natur zu beſchreiben und ſo den von Begier nach Stillung ſeiner Luſt brennenden Cyprianus in ſein Netz zu locken. Nun folgt die Seelenverſchreibung mit Blut und dafür die Zuſicherung von Juſtinen's Beſitz. Aber der Teufel weiß, daß ſeine Kunſt nichts über einen freien Willen vermöge, und beginnt daher zunächſt die Verführung Juſtina's. Aus dem Abgrunde der Hölle beſchwört er die Menge ſeiner geilen Geiſter, um ſie mit ſchändlichen Phantomen zu verlocken, aber wie wollüſtig auch der Geſang der luftigen Stimmen ſie umgaukele, er vermag nichts über ſie, und der Satan muß beſchämt abziehen. Cyprianus verſucht nun die erlernte Zauberkunſt; es erſcheint ihm eine Geſtalt mit Juſtina's Zügen, aber der Teufel vermag ihm nur ein Scheinbild zu ſenden; er eilt dem Phantom nach, entreißt ihm den Schleier und erblickt ein Todtengerippe, welches ihm die Vergänglichkeit alles Irdiſchen predigt. Entſetzt, vernichtet, erkennt er nun, daß er, in ſeinem Streben nach weltlichem Genuſſe, nur nach dem Tode gerungen und erklärt dem Satan, der Vertrag ſei nichtig, da Jener ſein Verſprechen nicht gehalten. Zitternd geſteht der Böſe, daß Juſtina in der Obhut eines Höheren ſtehe, und auf weiteres eindringliches

Fragen, daß dieſer Höhere der Gott der Chriſten ſei. In der höchſten Noth ruft nun Cyprian dieſen Gott an, und dieſer Anruf vernichtet die Macht, die der Satan über ihn gewonnen. Der Böſe entweicht, Cyprianus aber eilt in's Gebirge, um ſich von einem chriſtlichen Eremiten taufen zu laſſen; dann erſcheint er, nach dem Märtyrthum verlangend, als lauter Bekenner der erkannten Wahrheit in Antiochia, und wird zum Tode verurtheilt. Juſtina iſt ſchon früher als Chriſtin eingezogen worden. Auf dem Wege zur Hinrichtung begegnen ſich Beide; ſie gibt ihm in begeiſterungsvoller Rede die Ueberzeugung, daß er durch ſeinen Märtyrertod den früheren Pakt mit dem Böſen vernichte und ſich der unendlichen Gnade Gottes verſichere, und ſo gehen ſie vereint, ihr Leben für die unendliche Wahrheit opfernd, zum Schaffot. Ueber den enthaupteten Blutzeugen erſcheint dann der Satan, auf einer Schlange reitend, und verkündet, von dem höheren Geiſte gezwungen, ſeine Niederlage und mit ihr die Rechtfertigung Juſtina's und Cyprian's[42]).

Los dos Amantes del Cielo läßt die ſanfte Rührung vorwalten, wie die vorhergehenden die mächtige Erſchütterung. Die himmliſche Milde und Reinheit der Empfindung, die über dieſes Drama ausgegoſſen iſt, zeigt uns die Frömmigkeit des

[42]) „In dem wunderthätigen Magus hat Calderon ſich die ſchwere Aufgabe geſtellt, ein heidniſches, durch das Philoſophiren in ſeinem Glauben wankend gewordenes Selbſtbewußtſein durch alle Momente dieſer geiſtigen Umwandlung in das chriſtliche Bewußtſein hinüberzuführen, ohne daß weder das kirchliche Syſtem ſtörend durchblickte, noch irgendwie eine leere Reflexion und nur äußere Bewegung vorhanden wäre. Alles athmet den Hauch des Lebens. Das an und für ſich ſeiende Böſe hat Calderon im Dämon vortrefflich dargeſtellt, vorzüglich in der Hinſicht, daß er denſelben in dieſer Beſtimmtheit dem Cyprianus erſt nach und nach enthüllt werden läßt.“ K. Roſenkranz.

edlen Dichters im ſchönſten Lichte. — Die Legende von Chryſanthus und Daria erzählt Surius de prob. Sanctorum Historiis T. V. p. 948 ed. Colon. 1578. S. auch Gregorius Turonensis, Gloria beatorum martyrum, Cap. 38, und Les Vies des Saints, T. VII. p. 385. (Paris 1739). Das Weſentlichſte der Sage iſt Folgendes: Chryſanthus, Sohn des römiſchen Senators Polemius, gab ſich mit Vorliebe philoſophiſchen Studien hin; durch einen Zufall kamen ihm die Evangelien in die Hände, und er wurde davon ſo ergriffen, daß er in eine Art von Melancholie verfiel. Um Löſung der Zweifel, welche ihn beſtürmten, zu erhalten, wandte er ſich an den chriſtlichen Presbyter Karpophorus; dieſer unterwies ihn in der neuen Lehre, taufte ihn, und Chryſanthus trat nun öffentlich zum Chriſtenthum über. Der Vater, ein eifriger Anhänger der alten Götter, ließ ihn in Feſſeln legen; doch vergebens. Dann wurden, auf den Rath eines Freundes, andere Mittel mit ihm verſucht. Man veranſtaltete ein prächtiges Feſt, bei dem Chryſanthus in Geſellſchaft leichtfertiger Mädchen gebracht wurde; der von Gott beſeelte Jüngling erlangte jedoch durch eifriges Gebet, daß die Verführerinnen in tiefen Schlaf fielen. Endlich ward eine keuſche Prieſterin der Minerva, Namens Daria, herbeigeführt; Chryſanthus bekehrte ſie zum Chriſtenthum und ſie gaben ſich öffentlich für verheirathet aus, lebten jedoch keuſch mit einander. Da Beide ſich angelegentlich bemühten, die neue Lehre zu verbreiten, ſo ſchöpften die Heiden Verdacht. Der Tribun Claudius führte den Chryſanthus in einen Tempel des Herkules, um dort zu opfern. Der Chriſt verweigerte dies, und wurde nun den entſetzlichſten Martern unterworfen; allein ein Wunder bewirkte, daß ſein Körper von allen Peinigungen unverſehrt blieb, und dies Wunder machte auf Claudius und die Soldaten einen

ſolchen Eindruck, daß ſie ſich taufen ließen. Nun miſchte ſich der Kaiſer ſelbſt in die Sache; Chryſanthus ward in einen Kerker geworfen und Daria in ein Bordell geſperrt. Hier kam ihr ein Löwe zu Hülfe, um ſie gegen ihre Verführer zu ſchützen. Zuletzt ließ der Prätor die beiden Liebenden in eine Grube außerhalb der Stadt werfen und die Oeffnung mit Erde und Steinen verſchütten. — Ueber die unendliche Kunſt, mit welcher unſer Dichter dieſe Legende behandelt hat, kann nur Eine Stimme ſein; ſein Drama gehört zu dem Vollendetſten, was je in dieſer Gattung gedichtet worden iſt.

El Purgatorio de San Patricio [42]) gehört zu den Jugendwerken Calderon's und trägt in manchen Auswüchſen, ſo wie in dem luxuriöſen Styl die Spuren dieſer frühen Entſtehung zur Schau. Ohne Zweifel iſt dieſes Stück manchen gerechten Ausſtellungen unterworfen; es iſt nicht allein ganz aus dem Geiſte des monſtröſen Glaubens geboren, welcher die Zeit unſeres Dichters beherrſchte, und bietet daher der von dem Standpunkt der Moral ausgehenden Kritik manche Blößen dar, ſondern kann auch von Seiten der Compoſition nicht vollkommen tadelfrei geheißen werden; allein wenn wir die bizarre Idee auch nur mit Befremden betrachten können, wenn auch

[42]) Am vollſtändigſten ſind die Legenden von dem Fegefeuer des h. Patricius geſammelt in Th. Wright, St. Patricks Purgatory, an essay on the legends of Hell and Paradise current during the middle ages. London 1844. — S. auch Les Vies des Saints, Paris 1739. T. III. p 216; die Acta Sanctorum (Mart. T. II. p. 588); das altfranzöſiſche Gedicht Le purgatoire de Saint-Patrice in les Poésies de Marie de France, publiées par Rocquefort, T. II. p. 411, und den italieniſchen Roman Guerrino Meschino, Cap. 162 (ſ. Dunlop History of fiction, V. III. p. 38). In Spanien war die Sage populär geworden durch die beiden Schriften: La cueva de San Patricio. Leon 1506, und Vida y purgatorio de S. Patricio, Madrid 1627 von Montalvan.

Manches in der Ausführung unſeren Kunſtſinn verletzt, ſo ſpricht doch aus der ganzen Conception, ſo wie aus vielen Details eine Fülle von Genialität, der wir unſere Bewunderung nicht entziehen können. Die beiden Helden des Stücks, St. Patricio und Ludovico Ennio, leiden an den Küſten von Irland Schiffbruch; Patricio rettet den Ludovico und ſchwimmt mit ihm an's Land, wo ſich gerade Egerio, der König von Irland, mit ſeinem Gefolge befindet. Die beiden Schiffbrüchigen erzählen ihre Lebensgeſchichten in zwei langen Reden von jener Art, wie Calderon ſie ganz beſonders im Anfange ſeiner Stücke anzubringen liebt. Patricio berichtet, wie er Sohn eines irländiſchen Ritters und einer franzöſiſchen Dame ſei und daß ſeine Eltern ſich, bald nachdem ſie ihm das Leben gegeben, in ein Kloſter zurückgezogen hätten; er ſelbſt, in Frömmigkeit aufgezogen, iſt ſchon früh mit der Gabe des Wunderthuns begnadigt worden, und noch kürzlich, da er von Seeräubern gefangen worden, hat ihm der Himmel durch jenen Sturm, in welchem das Schiff untergegangen, Beiſtand geleiſtet. In Bezug auf Ludovico, den er gerettet, äußert er: „Ich weiß nicht, welches geheime Band mich an dieſen Jüngling feſſelt und mir verkündigt, daß er mir den Dienſt, den ich ihm geleiſtet, einſt reichlich vergelten werde.“ — Die nun folgende Rede Ludovico's malt in ſehr grellen Farben jene für uns ſo befremdende und doch nach ſpaniſch-katholiſchen Begriffen keineswegs unnatürliche, Erſcheinung aus, daß ein Böſewicht mit vollem Bewußtſein in den ungeheuerſten Verbrechen beharrt und doch zugleich mit inniger Verehrung an dem Glauben der Kirche hängt. Ludovico erzählt eine ganze Reihe von ihm verübter Schandthaten; für die ärgſte derſelben erklärt er folgende: er hat eine Nonne verführt, geraubt und geheirathet, ſich mit ihr nach Valencia begeben und dort, nach-

dem er ſein ganzes Vermögen verſchwendet, den Verſuch gemacht, durch ihre Unehre Geld zu gewinnen; ſie jedoch hat ſich geweigert und iſt in das Kloſter zurückgeflohen. Auf ſeinen weiteren Abenteurerzügen nun iſt er den Seeräubern in die Hände gefallen, aus denen ihn Patricio befreit hat. — Der heidniſche König vergibt dem Ludovico wegen ſeiner Schandthaten das Verbrechen, ein Chriſt zu ſein, ladet dagegen das ganze Gewicht ſeines Haſſes auf Patricio. Im Verlaufe des Stückes nun häuft Ludovico Frevel auf Frevel, ſichert ſich aber durch ſeinen Glauben mehr und mehr den Schutz des Patricio. Er verführt die Tochter des Königs, Polonia, verwickelt ſich in einen Zweikampf mit dem Feldherrn Filippo, wird gefangen genommen und zum Tode verurtheilt, aber von Polonia befreit. Die Beiden entfliehen zuſammen; aber Ludovico hat nie in Wahrheit geliebt, und er beſchließt daher, ſeine Retterin, die ihm bei der weiteren Flucht hinderlich ſcheint, umzubringen; wirklich vollführt er dieſe That in einem düſteren Walde, durch welchen der Weg führt, und zieht dann mit einem Bauern, der ſich zu ihm geſellt, weiter in die Welt hinaus. Unterdeſſen erweckt Patricio die Polonia vom Tode; Egerio, hierüber erſtaunt, begehrt von dem Wunderthäter, daß er ihm das Fegefeuer zeige; Patricio entſpricht dieſem Verlangen, führt den König zu einer Höhle, aus welcher man unmittelbar in das Fegefeuer hinabblickt, und ſtürzt ihn von hier in die Hölle hinab, was denn die Bekehrung des Hofes und von ganz Irland nach ſich zieht. — Zu Anfang des dritten Akts ſieht man Ludovico von langen Reiſen durch ganz Europa nach Irland zurückkehren, um den Feldherrn Filippo, an dem er ſeine volle Rache nicht hat ſättigen können, umzubringen. Während er Nachts ſeinen Gegner erwartet, erſcheint ihm ein vermummter Ritter und fordert ihn zum Zweikampf; Ludovico

beginnt das Gefecht, aber ſeine Hiebe treffen nur die Luft. Da enthüllt ſich der Ritter als ein Todtengerippe und ruft: „Erkenne dich ſelbſt! ſiehe, in bin Ludovico Ennio!“ Durch dieſe Erſcheinung wird denn der Sünder bekehrt; er ſtürzt ſinnberaubt zu Boden und ruft hierauf aus: „Durch welche Genugthuung können die Vergehen eines ſo ſündigen Lebens getilgt werden?“ Muſik vom Himmel antwortet: „Durch das Fegefeuer!“ Er begibt ſich nun, um das Fegefeuer aufzuſuchen, in die Gegend jener Höhle, wohin Patricio den König geführt hatte. Dort findet er Polonia als Einſiedlerin lebend; ſie zeigt ihm den weiteren Weg; er begibt ſich in die Höhle und tritt nach einigen Tagen geheiligt und verklärt wieder aus derſelben hervor. Eine lange Rede, in welcher er die Wunder beſchreibt, die er im Fegefeuer des St. Patricio geſehen, bildet den Schluß des Schauſpiels [44]).

Las Cadenas del Demonio eröffnen ſich mit einer dem Beginn von La vida es sueño und von la hija del aire verwandten Scene. Irene, Tochter des Königs von Armenien, iſt ſeit der Geburt in einem düſteren Kerker gefangen gehalten worden, weil die Aſtrologen prophezeiht haben, ſie werde, wenn frei, alles mögliche Unheil über das Land bringen. Verzweifelnd ruft ſie den Teufel um Hülfe an und erlangt von ihm, gegen Verſchreibung ihrer Seele, Befreiung aus der Haft. Die Reden des Apoſtels Bartholomäus, welcher bald darauf in das Land kommt und einen Theil desſelben zum Chriſtenthum bekehrt, machen einen ſolchen Ein-

[44]) Bald mit Blitz bewehrt, durchleuchtet
Als ein Aar die Luft der Glaube,
Und bald ruht er, eine Taube,
Die am Bach die Flügel feuchtet.
Platen.

druck auf ſie, daß ſie, im Bewußtſein ihrer Schuld, in ein Seelenleiden und zuletzt in Raſerei verfällt. Die Schilderung ihres Wahnſinnes gehört unſtreitig zu dem Meiſterhafteſten, was gedichtet worden iſt; endlich ringt ſich ihre Seele aus dieſer Zerrüttung empor, ſie bekennt Chriſtum und erlangt durch den Apoſtel, der am Schluſſe des Stücks den Märtyrertod ſtirbt, Vernichtung des Pactums mit dem Böſen[45]).

La Exaltacion de la Cruz[46]). Der Inhalt dieſes wunderherrlichen Drama's iſt die Rettung des heiligen Kreuzes aus der Haft des perſiſchen Königs Chosroës und deſſen Wiederaufrichtung in dem Tempel von Jeruſalem; aber der Dichter hat dieſe Kreuzerhöhung zugleich ſymboliſch als die Verherrlichung des Chriſtenthums gemeint. Vortrefflich iſt in die

[45]) Ueber die Quellen dieſes Schauſpiels iſt Folgendes zu bemerken: Die Todesart des Bartholomäus iſt aus dem Breviarium Romanum, 24ſter Auguſt, der größte Theil der übrigen Handlung aus den Actis fabulosis des Pſeudo-Abdias in den Actis Sanctorum Augusti, T. V. p. 32 (Venetiis 1754). Hier findet ſich die Krankheit der beiden Prinzen, das plötzliche Erſcheinen des Bartholomäus bei dem Könige, während die Thüren verſchloſſen ſind, und endlich auch der Wahnſinn der Irene, über den Abdias folgende Worte hat: »Da Polymius eine wahnſinnige Tochter hatte, erhielt er von dieſem Dämon-Austreiber Bericht, und ſandte zu ihm und bat ihn mit den Worten: »Meine Tochter wird ſchrecklich gepeinigt« u. ſ. w.

[46]) Ueber das Geſchichtliche ſ. Eutychius Annal. Tom. II. p. 240 — 248, Baronius Annal. Eccles. A. D. 628, No. 1—4, Nicephorus Brev. p. 15, Theophanes Chronograph. p. 265 ff., das Chronicon Paschale, p. 398 ff., d'Herbelot Bibliothéque orientale, p. 789, Assemanni Bibliotheca orientalis, Tom. III. p. 415 — 420, le Beau histoire du Bas-Empire, T. XII., Gibbon decline and fall, Cap. 46. Der Kaiſer Heraclius war ſchon im zwölften Jahrhundert durch ein deutſches und ein franzöſiſches Gedicht (jenes von Otte, dieſes von Gautier von Arras) verherrlicht worden.

Haupthandlung die Legende vom heiligen Anaſtaſius (Acta Sanctorum Bollandi, Januar. T. II. pag. 422, Antverp. 1643) verſchmolzen. Dieſer, zuerſt ein Magier und Zauberkünſtler, zeigt den Söhnen des Chosroës auf ihr Begehren in einem Zauberſpiegel den Einzug ihres Vaters in Jeruſalem; aber der Anblick des Kreuzes macht ſeine Kunſt zu nichte und legt in ihm den erſten Grund zu Zweifeln an der Wahrheit ſeines Glaubens. Chosroës kehrt im Triumphe in ſeine Hauptſtadt zurück, pflanzt das geraubte Kreuz des Erlöſers in dem Tempel des Jupiter auf und übergibt den gefangenen Patriarchen von Jeruſalem, Zacharias, als Sklaven an Anaſtaſius, damit dieſer ihn ſeinem Glauben abwendig mache. Inzwiſchen hat der griechiſche Kaiſer Heraclius durch die vertriebene Königin von Gaza, Chlodomira, welche hülfeflehend vor ihm erſcheint, Kunde von der Einnahme Jeruſalems und von der Fortführung des heiligen Kreuzes erhalten; wenn er bisher in weltlicher Liebe zu ſeiner Braut geglüht hatte, ſo reißt er nun dieſe aus dem Herzen und richtet alle ſeine Gedanken auf das hohe Unternehmen, das Symbol des Chriſtenthums zu befreien. Chlodomira ſchließt ſich in Kriegertracht dem Zuge nach Perſien an. Nicht ſogleich jedoch verleiht der Herr ſeinen Streitern den Sieg; Prüfungen und Drangſale mancher Art ſind ihnen aufbewahrt; ſie werden von den Perſern geſchlagen und in einer unwegſamen Gebirgsgegend dem Untergange nahe gebracht; aber ſie bleiben treu im Glauben und in der Hoffnung, und endlich ſteht ihnen der Himmel bei; Engel ſchwingen ihre Flammenſchwerter und zerſtreuen die Schaaren der ſie umzingelnden Feinde. Unterdeſſen iſt in der perſiſchen Königsfamilie, zu welcher Chlodomira als Gefangene geführt worden, Zwiſt ausgebrochen; ein Sohn des Chosroës, von dem Vater tödtlich be-

leidigt, flieht mit Chlodomira zu Heraclius, und mit ſeiner Hülfe gelingt die Einnahme der perſiſchen Hauptſtadt, ſo wie die Wiedereroberung des geweihten Holzes. Anaſtaſius, der von ſeinem Sklaven Zacharias zum Chriſtenthum bekehrt und wegen des neuen Glaubens, den er offen bekennt, von Chosroës mit jeder Art von Schmach und Leiden belegt worden iſt, wird befreit und Zacharias zu ſeinem Biſchofsamte nach Jeruſalem zurückgeführt. Am Schluſſe des Stückes haben wir ein Gegenbild der erſten Scene; wie Anaſtaſius dort durch magiſche Kunſt die perſiſchen Prinzen den Raub des Kreuzes erblicken ließ, ſo wird ihm nun von Engeln gezeigt, wie Heraclius, in härenem Gewande und das Haupt mit Dornen umflochten, das heilige Holz auf eigenen Schultern in den Tempel von Jeruſalem trägt und auf dem Altare aufpflanzt.

La devocion de la Cruz. Ein Werk, das als Ausdruck des Geiſtes einer untergegangenen Zeit, wie durch poetiſchen Werth gleich bedeutend iſt. Die phantaſtiſche Grundidee iſt in großartigen Zügen durchgeführt; allein die Religioſität des Dichters, die ſich in anderen Werken als ſo lauter und ächt chriſtlich zeigt, erſcheint hier auf's ſeltſamſte durch Aberglauben und Fanatismus getrübt. Die Lehre, daß ein Menſch Frevel aller Art begehen und doch wegen ſeiner Verehrung für den kirchlichen Glauben und deſſen Symbole des endlichen Heiles verſichert ſein könne, wird hier auf's nachdrücklichſte ausgeſprochen, und die buchſtäbliche Auslegung der Fabel ganz hinter eine ſymboliſche verſtecken, heißt offenbar dem Dichter eine Idee unterſchieben, an die er nicht gedacht hat. Ein von dem Gatten auf rohe Art mißhandeltes Weib wird am Fuß eines Kreuzes in der Einöde von Mutterwehen befallen und ruft in dieſer bangen Stunde das Kreuz um Hülfe an. Die Zwillingskinder, von denen ſie entbunden wird, tragen das

Zeichen der Gnade in der Geſtalt eines rothen Kreuzes auf der Bruſt. Von dieſen Kindern läßt der Vater die Tochter, Julia, bei ſich erziehen, der Sohn aber wächſt in der Fremde und ihm unbekannt auf und ſchließt ſpäter ein Liebesbündniß mit Julien, ohne die Schweſter in ihr zu erkennen. Ein anderer Bruder Juliens fordert den Verführer und fällt im Zweikampf. Julia wird nun von ihrem Vater in's Kloſter verſtoßen, der Sohn aber geht unter eine Räuberbande und häuft Verbrechen auf Verbrechen. Die alte Liebe lebt in ihm fort, und er beſchließt, Julien aus dem Kloſter zu entführen; als ſie aber im Begriffe iſt, ſich ihm zu ergeben, ſchaudert er zurück, denn er hat auf ihrem Buſen das Zeichen des Kreuzes erblickt. Julia, jetzt ihrerſeits von frevelhaften Gelüſten ergriffen, entflieht den heiligen Mauern und eilt ihm nach. Die Wunder, welche das Kreuz an ſeinen beiden Verehrern vollbringt, bilden nun den eigentlichen Kern des Stükkes; das Leben, wie drohend es auch mit Schuld und Unglück auf ſie eindringt, iſt für die beiden Erwählten doch nur der dunkle Pfad zu dem Sonnenglanze des ewigen Heils, das ihnen von der Wiege an entgegenſtrahlte; umſonſt ſuchen die böſen Mächte ſie in den Abgrund des Verderbens zu reißen, ſie bleiben dem Kreuze treu, und das Wahrzeichen des Heils rettet ſie aus Sünde und Tod. Der Dichter hat dies mit mächtiger Phantaſie ausgemalt; aber bei aller Gewalt ſeiner Darſtellung vermag die Einbildungskraft, wenigſtens der heutigen Zeit, ſich der Befremdung nicht zu erwehren, wenn ſie jenes äußere Zeichen nicht bloß als Symbol, ſondern als rettendes Werkzeug der göttlichen Gnade aufgefaßt ſieht, indeß doch die Seelen der Geretteten mit klarſtem Bewußtſein in der Schuld beharren. Während Sohn und Tochter ſich Miſſethaten und Ausſchweifungen aller Art überlaſſen,

rückt der Vater gegen die Räuber in's Feld; der Sohn bleibt im Gefecht; aber auf ſeinen Anruf des Kreuzes erſcheint ein frommer Biſchof und nimmt ihm die Beichte ab, ein bekanntlich nach katholiſchen Begriffen weſentliches Erforderniß zu einem ſeligen Ende. Julia, gleichfalls verfolgt und ihren Tod vor Augen ſehend, umklammert ein Kreuz und ſchwebt mit dieſem, ihren Verfolgern entgehend, in die Luft empor.[47])

Del Origen, Perdida y Restauracion de la virgen del Sagrario[48]). Die Handlung zerfällt in drei Theile, deren

[47]) Eine Apologie dieſes ſo vielfältig angefochtenen Drama's hat Roſenkranz in folgenden Worten zu geben verſucht: »Nur für den, der ſich nicht auf den eigenthümlichen Boden des ſpaniſch-kirchlichen Katholicismus zu verſetzen weiß, kann die der Andacht zum Kreuz zu Grunde liegende Idee anſtößig ſein, dem katholiſchen, mit der Reliquie und der Kraft heiliger Zeichen vertrauten Bewußtſein gewiß nicht. Nur das unendliche Vertrauen des Glaubens an Gott, der ſich in ewiger Liebe für uns an das Kreuz dahingegeben, rechtfertigt die Sündigen, und ſo nur werden beide, zur reuevollen Erkenntniß ihres Böſen gekommene Geſchwiſter durch Anerkennung des Kreuzes mit Gott in Gnaden verſöhnt. Die noch etwa eine Zeit lang durchlebte moraliſche Beſſerung u. ſ. w. iſt für das Bewußtſein nicht in Anſpruch zu nehmen, für welches Momente durch ihren Inhalt die Schwere ganzer Jahre haben.«

[48]) Viele von den in dieſem Drama benutzten hiſtoriſchen Umſtänden ſind erzählt in der zum Volksbuch gewordenen Historia de la perdida y restauracion de España por D. Pelayo y D. Garcia Ximenez de Aragon, welche wahrſcheinlich Calderon's nächſte Quelle war. Aber noch außerdem hat der Dichter Volksromanzen und kirchliche Traditionen vielfach ausgebeutet. Vgl. zu Akt I: die alte Romanze Don Rodrigo rey de España u. ſ. w., in Ochoa's Tesoro de los Romanceros, Paris 1838, S. 81; die Legende von der heiligen Leocadia, in der España sagrada, T. V. p. 485 (Madrid 1763), bei Surius de probatis Sanctorum Historiis T. VII. p. 1007 (Colon. Agr. 1581) und in les Vies des Saints, T. VIII. p. 453 (Paris 1739). Zu Akt II: Coronica del Rey D. Rodrigo, con la destruycion de España,

jeder in einem verſchiedenen Jahrhundert ſpielt, der erſte im ſiebenten, unter der Regierung des Weſtgothenkönigs Receſund, der zweite im achten, zur Zeit der Eroberung Spaniens durch Tarik, der dritte im eilften, zur Zeit der Wiedereinnahme von Toledo. Den Mittelpunkt des Ganzen bildet das wunderthätige Muttergottesbild in ſeiner Entſtehung, Verſenkung und Erlöſung, und in der Beziehung aller Scenen auf dieſes Centrum iſt die Einheit der Compoſition zu ſuchen.

La cisma de Inglaterra [49]). Der Vorwurf dieſer Tragödie trifft in vielen Punkten mit dem von Shakſpeares Heinrich VIII. zuſammen. Man begreift, wie ungeheuer die Verſchiedenheit der beiden Werke ſein muß. Wenn das engliſche Drama auf die Verherrlichung der Eliſabeth abzielt, ſo zieht ſich durch das ſpaniſche offenbar die Tendenz, der ketzeriſchen Königin den Makel der unehelichen Geburt anzuheften. Die unglückliche Anna Boleyn, die Mutter der Eliſabeth, wird als ein wollüſtiges, allen Laſtern ergebenes Weib geſchildert, und neben ihr erſcheint in gleich gehäſſigem Lichte der hochfahrende Cardinal Wolſey; dagegen ſind die katholiſche Maria und die ſpaniſche Prinzeſſin Katharina (die verſtoßene Gemahlin Heinrich's VIII.) mit den ſchönſten Tu-

Valladolid 1527, die Romanzen bei Ochoa, S. 81 — 90, und Mariana de rebus Hispaniae, L. VI. Cap. 22. Zu Akt III: die Memorias de la Iglesia de Toledo vom Erzbiſchof Rodrigo, und Ferreras Geſchichte von Spanien (franz. Ueberſetzung von d'Hermilly, Paris 1751, Tom. III. p. 436).

[49]) Das Hiſtoriſche iſt allem Anſchein nach aus dem alten ſpaniſchen Volksbuch Historia del Gran Cisma de Inglaterra con sus factores Enrico VIII. y la impia Isabela, welches ſeinerſeits gegründet iſt au Nicolai Sanderi de Origine ac progressu schismatis Anglicani (Olivae 1690). — Ueber unſer Drama vgl. V. Schmidt's kleine Schrift: Die Kirchentrennung von England, Berlin 1819.

genden der Weiblichkeit ausgeſtattet. Vortrefflich iſt die Charakterzeichnung des ſchwachen und eitlen Königs, in dem doch ein Keim des Guten lebt, welcher nur immer von neuem erſtickt wird. Doch genug dieſer allgemeinen Bemerkungen; das Drama iſt in vieler Hinſicht zu intereſſant, als daß ſein Inhalt nicht ausführlicher dargelegt werden ſollte [50]). — Erſter Akt. Heinrich der Achte ſchlummernd in ſeinem Cabinet. Vor ihm liegt ein Manuſcript, woran er gearbeitet hat, die Abhandlung de septem sacramentis. Er träumt, ſchreibt und ſpricht im Traum; neben ihm ſteht des Traumgebilde der Anna Boleyn, welche er bis dahin noch nie geſehen hat, und verwiſcht mit der linken Hand, was er mit der rechten geſchrieben. — In der Ferne hört man die Tritte des Cardinal Wolſey, das Geſicht verſchwindet, Heinrich erwacht, aber die Begier nach dem reizenden Weſen iſt in ſeiner Bruſt geblieben. Wolſey nähert ſich; er bringt einen Brief des Papſtes Leo des Zehnten und ein neues Buch Luther's. Der König will die Schrift Luther's vor ſeine Füße werfen und den Brief des Papſtes auf ſeinen Kopf legen; aber zerſtreut durch den Gedanken an Anna, verwechſelt er beide, wirft das päpſtliche Schreiben zu Boden und erhebt das Luther'ſche Werk. Vergeblich ſucht er das böſe Vorzeichen durch erzwungene Auslegung zum Guten umzudeuten. Der Cardinal bleibt allein und zeigt in einem Monolog ſeinen unerſättlichen Ehrgeiz. Carlos, franzöſiſcher Geſandter, bittet zur Audienz bei Heinrich zugelaſſen zu werden; der übermüthige Cardinal aber weiſt ihn ſtolz zurück. — Carlos, mit einem Freunde allein, entdeckt dieſem, daß das Hinderniß,

[50]) Der folgenden Inhaltsanzeige iſt die von B. Schmidt, a. a. O., gelieferte zu Grunde gelegt.

wodurch ſeine Rückreiſe nach Frankreich verzögert wird, ihm höchſt erwünſcht iſt; denn glühende Liebe zu Anna Boleyn hält ihn feſt umſtrickt. Das Fräulein iſt früher in Frankreich geweſen, dort hat er ſie zuerſt bei'm Tanz geſehen und geliebt, und ſie hat ſich ihm ganz ergeben. — Es treten auf von der einen Seite: die Königin Katharina, deren Tochter Maria und ihr Hoffräulein Margaretha Pool; von der anderen Seite führt Thomas Boleyn ſeine Tochter Anna zur Königin und ſtellt ſie ihr vor. Anna ſtammelt Schmeichelcien gegen die Fürſtin und verflucht dabei in Gedanken ihre untergeordnete Lage, welche ſie zwingt, zu knieen. Katharina aber gebietet ihr aufzuſtehen, denn ſolche Ehrenbezeugung gebühre nur Gott; dann will ſie, die Königin, zu ihrem Gemahl; Wolſey ſtellt ſich vor die Thür des Cabinets und weiſt ſie zurück. Die Königin, entrüſtet, zeigt ihm, daß ſie ihn durchſchaut, daß ſie ſeine ſtolze Seele in dem erheuchelten Gewande der Demuth erkennt. Der Entlarvte ſchwört, ſchwere Rache zu nehmen; überdies hat ihm ſein Lehrer, ein Sterndeuter, geſagt, ein Weib werde ſein Unglück machen; wer ſonſt könnte dies ſein, als Katharina? — Anna mit ihrem Vater allein. Sie erhält von ihm wohlgemeinte Lehren, wie ſie ſich zu benehmen habe, und antwortet kalt und verächtlich, denn ſie ſchämt ſich ihrer Abkunft. — Carlos mit Anna: Tauſend Schwüre beſiegeln auf's neue den Bund; Beide reichen ſich die Hand zur heimlichen Vermählung. — Von der einen Seite König Heinrich mit Wolſey, von der anderen Katharina mit ihrem Gefolge. Kaum erblickt der König das Fräulein, ſo erkennt er in ihr jene Traumgeſtalt, welche ihm ſeine katholiſchen Lehren ausgelöſcht hat. Entzückt, verwirrt naht er ihr und ſchlau-demüthige Reden umſtricken ihn noch feſter. Der argliſtige Cardinal beobachtet ſeinen Herrn und

das Fräulein. Er lieſt in Beider Herzen, hier teufliſchen Hochmuth, dort ſinnverwirrende Liebe, und ſo freut er ſich der nahen Rache.

Zweiter Akt. Heinrich in ſeinem Cabinet, in troſtloſer Sehnſucht nach Anna. Nur der Cardinal und der Gracioſo Pasquin ſind um ihn, aber zerſtreuen die tiefe Schwermuth ſeiner Seele nicht. Die Königin mit ihrem Gefolge kommt, den geliebten Gemahl zu erheitern. Weil Anna bei ihr iſt, nimmt er ſie an. Muſik, Geſang und Tanz ſollen den Kummer zertheilen. Wolſey muß ſich auf Katharina's Befehl entfernen. Ein zärtliches Thema (letra) wird geſungen, und die Königin ſelbſt fügt eine Gloſſe hinzu. Heinrich ſieht nur nach Anna. Vergeblich rauſchen die Klänge an ſeinen Ohren vorüber. Jetzt tanzt Anna und fällt, wie zufällig, hin zu den Füßen des liebetrunkenen Fürſten. — Nun läßt ſich Carlos melden und wird angenommen. Er hält im Namen des Herzogs von Orleans an um die Prinzeſſin Maria. Heinrich beſcheidet ihn auf ein ander Mal. — Wolſey allein. Alle Qualen gedemüthigter Eiferſucht zerreißen ſein Herz. Nach Leo des Zehnten Tode hat Kaiſer Karl der Fünfte ſeinem Lehrer Adrian zum päpſtlichen Stuhl verholfen, eine Würde, auf welche Wolſey gerechnet hatte. Dem Kaiſer kann er nicht beikommen, aber deſſen Tante, die unſchuldige Königin Katharina, ſoll ſeine Rache fühlen. Zu ihm tritt Anna. Beide haben ſich erkannt; Beide treibt dieſelbe Geſinnung. Sie ſchwört, nur ſeinen Vortheil vor Augen zu haben, wenn er ihr zum Thron verhilft, verflucht ſich ſelbſt zum ſchimpflichen Tode durch Henkers Hand, wenn ſie je die Pflicht der Dankbarkeit verletzen ſollte. Anna bleibt allein; der König, von Leidenſchaft beſiegt, wirbt um das reizende Mädchen. Unendliche Liebe, verſichert ſie, treibt ſie zu ihm; mit ſüßſchmeichelnden

Worten und Blicken feſſelt ſie ihn noch mehr, und läßt ſo den bethörten Mann ſtehen. Da ſchleicht Wolſey heran und ſpricht zu ihm: „Deine Ehe mit Katharina iſt verboten und nichtig; Du kannſt, Du mußt Dich von ihr ſcheiden!“ Die Einſicht widerſtrebt, aber der ungebändigte Wille billigt den Vorſchlag. Der Cardinal muß ſchleunig die Staatsräthe zu einem Parlament zuſammenberufen. — Parlaments-Sitzung. Auf einem Thron Heinrich und Katharina, mit Krone und Scepter; neben der Königin ſitzt die Prinzeſſin Maria, und hinter dem König ſteht Wolſey. Heinrich erklärt feierlich, ſeine Ehe mit Katharina ſei ungültig, indeß ſei ſeine Tochter Maria rechtmäßige Thronerbin von England. Zum Schluß bemerkt er, daß demjenigen, welcher die Gründe der Scheidung nicht zureichend finde, der Kopf augenblicklich abgeſchlagen werden ſolle. Die Königin antwortet hierauf in einer langen Rede voll Liebe, Ergebung und Bitten an ihren Gemahl, daß er nicht aus Rückſichten irgend einer Art das Heil ſeiner Seele auf das Spiel ſetzen möge; der Fürſt aber dreht ihr den Rücken und entfernt ſich langſam ohne Antwort. Carlos eilt entſetzt mit dieſer Nachricht an den franzöſiſchen Hof; Wolſey rächt ſich für die Huldigungen, welche er früher gezwungen war, ſeiner Königin zu leiſten, indem er mit Hohn die Prinzeſſin Maria den Armen der Mutter entreißt; jetzt wendet ſich die Königin an Anna und bittet um ihre Fürſprache; ſchweigend, mit verhehlter Freude, wendet dieſe ſich weg, und nur Margaretha harrt liebend bei der Verſtoßenen aus.

Dritter Akt. Lange Zeit iſt verfloſſen, Anna mit Heinrich vermählt; da der Papſt nicht in die Scheidung hat willigen wollen, ſo hat ſich Heinrich von der katholiſchen Kirche losgeſagt und die Klöſter und geiſtlichen Güter eingezogen. Katharina lebt in einer ärmlichen Wohnung bei London. Carlos iſt

aus Frankreich abermals nach England gereist, um seine geliebte Anna zu ehelichen, und findet sie jetzt als Königin; nur noch Ein Mal will er sie sehen und ihr die Pfänder voriger Liebe zurückgeben. Nach ihm tritt Wolsey auf; ihm folgen mehrere arme verwundete Soldaten, welche ihm Bittschriften überreichen. Diese wirft er zur Thüre hinaus. Dann ist er allein mit der neuen Königin Anna. Er bittet sie, ihn bei seinem Gesuch um die Präsidentschaft des Reichs zu unterstützen; allein sie hat diese Stelle schon an ihren Vater vergeben, und das ohne Wissen des Cardinals. Wüthend droht ihr der Priester, sie in das Nichts zurück zu schleudern, aus dem er sie gezogen, und sie beschließt, ihre Gewalt und List als Frau den Ränken des Pfaffen entgegen zu stellen. — Heinrich mit Anna. Er zeigt seinem geliebten Weibe einen Brief voll leerer Trostgründe an die verstoßene Katharina; Anna erbittet sich denselben zur Durchsicht, mit dem geheimen Vorsatz, Gift hinein zu thun. Dann beklagt sie sich über den frechen Hochmuth und die Beleidigungen des Cardinals Wolsey, und fleht schmeichelnd um Rache. So bricht sie den Eid, den sie ihrem Beförderer geleistet hatte, wie früher den, wodurch sie dem Carlos auf ewig verbunden war, und Wolsey wird in der falschen Auslegung jener Prophezeihung gefangen: „ein Weib werde ihn stürzen.“ Indem er dies auf Katharina gedeutet hatte, hat er sich selbst seine Feindin groß gezogen. Heinrich verjagt ihn schimpflich vom Hofe und gibt den von ihm gemißhandelten Kriegern seine Schätze und Güter preis. — Landsitz der verstoßenen Königin Katharina. In gottergebener Traurigkeit wandelt sie mit Margaretha unter Feldblumen auf einsamer Flur. Da naht Wolsey, dürftig, flüchtig, hungrig, und fleht um ein Almosen. Die Königin hatte sich verhüllt, um

ihn nicht zu beſchämen, und ihm ihr letztes Geſchmeide gereicht. Jetzt entſchleiert ſie ſich auf ſein Bitten; verzweifelt dankt er ihr. Es kommen Diener des Königs; er glaubt, daß ſie ihn verfolgen, wirft ſich in blinder Wuth von einem Felſen hinab und ſtirbt. Die Diener bringen jenen vergifteten Brief, welchen die Fürſtin freudig und ergeben von ihrem Herrn und Gemahl annimmt. — London. Schloß. Der König, argwöhniſch durch böſes Gewiſſen, horcht in dem Zimmer ſeiner Gemahlin. Sie entfernt ihre Hofdamen und glaubt jetzt mit Carlos allein zu ſein. Dieſer überreicht der treuloſen Gattin die Pfänder früherer Liebe. Sie verſichert, nur ihn liebe ſie, Heinrich's Krone ſei ihr werth, aber nicht er ſelbſt. Aber Carlos wirft die zärtlichen Briefe der Königin von ſich auf den Boden und entfernt ſich voll Unwillen und Verachtung. Dem König iſt die Binde von den Augen genommen; er ergreift einen Brief und ſieht den Verrath beſtätigt. Er läßt Anna durch ihren eignen Vater gefangen nehmen; Alles hat Heinrich der Liebe für ſie geopfert, gegen ſein eigenes, beſſeres Gefühl, und ſieht ſich jetzt eben hierin verrathen. Wohin ſoll er ſich wenden, als zur verſtoßenen Katharina? Er will ſie wieder annehmen; da erſcheint ſeine und ihre Tochter Maria in Trauerkleidern, und meldet den frühzeitigen Tod der geduldigen Fürſtin. Heinrich, in tiefem Schmerz, beugt ſein Haupt, und klagt ſich ſelbſt der Sünde an. Um gut zu machen, was noch möglich iſt, verſpricht er der Maria, ſie mit Philipp dem Zweiten von Spanien zu vermählen. Dann läßt er das Parlament verſammeln und ihr als Thronerbin von den Ständen huldigen. Sie ſitzt auf dem Thron, zu ihren Füßen liegt der Leichnam der Anna Boleyn. Als eifrige Katholikin willigt ſie nicht in Beibehaltung der Glaubensfreiheit, noch in die Veräußerung der kirchlichen Güter. Heinrich räth

ihr, ihre Geſinnungen bis auf gelegnere Zeit zu verbergen. Das Volk huldigt und ein Hauptmann ſchließt mit den Worten: „Hier endet das Schauſpiel vom gelehrten Ignoranten Heinrich und vom Tode der Anna Boleyn.“

La Aurora en Copacavana[51]). In dieſem Drama, deſſen Titel die über Peru aufgehende Sonne des chriſtlichen Heiles bedeutet, hat der Dichter ſeine reiche Phantaſie beſonders glänzend entfaltet. Der Anfang, welcher die Feſte der Indianer in dem Sonnentempel von Copacavana darſtellt, iſt prachtvoll. Die Hymnen der Götzendiener werden durch Kanonenſchüſſe unterbrochen, welche die Ankunft von Pizarro's Flotte verkündigen. Der Anblick der Schiffe und der Donner des Geſchützes verbreiten allgemeines Entſetzen; die erzürnten Götter verlangen ein Menſchenopfer, und zwar die Prieſterin Guacolda, die ſowohl von dem Inka, als von dem Helden Jupangui geliebt wird. Der Inka, von der als wirkliches Weſen vorgeführten Idolatrie bethört, gibt ſeine Zuſtimmung zu der Opferung, Jupangui aber entreißt die Geliebte ihren blutdürſtigen Verfolgern. — Der zweite Akt zeigt die nun gelandeten Spanier im Kampfe mit den Indianern. In einer der glänzendſten Scenen iſt das chriſtliche Heer in der eroberten Stadt Cuzko eingeſchloſſen, deren hölzerne Häuſer von den Indianern in Brand geſteckt ſind, um ihre Feinde zu erſticken; aber die Jungfrau Maria, von Pizarro ange-

[51]) Ueber das Hiſtoriſche ſ. Garcilaso de la Vega Comentarios reales que tratan del origen de los Incas. Lisboa 1609 fol., und id. Historia de las guerras civiles de los españoles en las Indias. Francisco Xeres, Verdadera Relacion de la conquista del Peru y Provincia de Cuzco. Salamanca 1547. Agustin de Zarate. Historia del descubrimiento y Conquista de la provincia del Peru (bei Barcia, Hist. prim. Tom. III).

rufen, eilt ihren Bekennern zu Hülfe, zeigt ſich inmitten einer Engelglorie über der brennenden Stadt und löſcht die Feuersbrunſt. Daſſelbe Geſicht erſcheint dem Jupangui, der die Indianer anführt, und erfüllt ihn mit einem bisher unbekannten Gefühl von Andacht; als er bald darauf den Zufluchtsort ſeiner Guacolda entdeckt ſieht, ruft er die himmliſche Erſcheinung an und wird, nebſt der Geliebten, durch ſie ſeinen Feinden entrückt. — Im dritten Akt ſehen wir ganz Peru den Spaniern unterworfen und zum Chriſtenthum bekehrt, und dieſe Verwandlung des Sonnendienſtes in die Verehrung der wahren Heilsſonne wird beſonders in Jupangui dargeſtellt. Ganz erfüllt von der Viſion der heiligen Jungfrau, hat dieſer keinen anderen Gedanken, als dieſelbe ſo, wie ſie ſeiner Seele vorſchwebt, in Form einer Statue abzubilden; aber mit ſeinen rohen Werkzeugen will ihm dies nicht gelingen, und er ſieht ſich dem Spott ſeiner Landsleute ausgeſetzt. Endlich ſendet die Jungfrau ihm, gerührt durch ſeinen Glauben, zwei Engel, die das Bild vollenden müſſen. Mit einem Feſt zu Ehren dieſes Wunders ſchließt das Drama. — Dieſer Schattenriß der Handlung zeigt, mit wie reichem und glänzendem Leben das Schauſpiel die Bühne erfüllt; den ſchimmernden Farbenſchmuck der Poeſie mag man ſich hinzudenken. In Bezug auf den Tadel, der den Mangel eines ſtrengen inneren Zuſammenhanges der Action, ſo wie noch einiges Andere treffen könnte, machen wir mit Malsburg darauf aufmerkſam, wie der Hauptgedanke des Ganzen in der Verklärung des Sonnencultus zum Chriſtenthum liegt, und wie weiſe der Dichter, um das Abſtoßende der gewaltſamen Bekehrung eines beſiegten Volkes durch die Sieger zu heben, ein bei den Peruanern vorhandenes, nur noch ſchlummerndes Chriſtenthum, welches durch die Landung der Europäer ge-

weckt wird, angenommen hat. — Zu bemerken iſt die Figur der Idolatria, da Calderon in ſeinen Comödien ſelten allegoriſche Perſonen angewandt hat; allein die Annahme Schlegel's, der Dichter habe hierbei die Numantia des Cervantes vor Augen gehabt, iſt ohne Grund; denn zahlloſe Comödien Lope's und Anderer, der Autos gar nicht zu gedenken, konnten ihm eben ſo gut zum Vorbilde dienen.

El gran Principe de Fez[52]). Ein Mauriſcher Fürſt wird durch einen Vers des Koran zu einem höheren, aber noch unbeſtimmten, religiöſen Triebe angeregt, und verläßt, um in einer Pilgerfahrt nach Mekka die Befriedigung deſſelben zu ſuchen, ſein Weib und ſein Vaterland. Unterwegs geräth er in chriſtliche Gefangenſchaft, und nun wird ihm klar, was ihn bisher als geheimnißvoller Zug geleitet; er bekennt das Chriſtenthum und wird zuletzt Verbreiter des Evangeliums unter den Heiden. — Auch in dieſem Drama, das unter den religiöſen Dichtungen Calderon's nur eine untergeordnete Stelle einnimmt, tritt eine allegoriſche Figur, die Religion, auf.

San Francisco de Borja. Dies in den Geſammtausgaben des Calderon fehlende Stück gehört allem Anſchein nach den ſpäteren Lebensjahren des Verfaſſers an. Der Stoff ſträubte ſich zu ſehr gegen poetiſche Behandlung, als daß der Dichter, ſelbſt in der Zeit ſeiner beſten Kraft, ihn zu einem gelungenen Drama hätte geſtalten können. Ueber das Leben des in Spanien ſo gefeierten Borja ſ. Tanner Societas Jesu p., 121, Prdgae 1694.

[52]) Die der Handlung zu Grunde liegende Begebenheit ſcheint ſich zu Calderon's Lebzeiten zugetragen zu haben; dafür ſpricht die Erwähnung des Papſtes Innocenz X. (1644—1655) und des Jeſuiten-Generals Giovanni Paolo Oliva († 1681).

La Sibila del Oriente. Für die Aufführung am Feſte der Kreuztragung geſchrieben. Der Stoff iſt aus dem zweiten Buch Samuelis, dem erſten der Könige, den beiden Büchern der Chronica und Josephi Antiquitates Judaicae I., Buch 7 u. 8, Cap 6. Der Charakter der Königin von Saba weiſt auf die Sibyllen der mittelalterlichen Legende zurück, die das Amt hatten, den Heiden die Zukunft des Erlöſers zu verkündigen. Unſer Drama wird von Calderon in dem Verzeichniſſe ſeiner Schauſpiele, welches er 1680 für den Herzog von Veragua entwarf, nicht genannt; man hat daraus geſchloſſen, es müſſe eines der ſpäteſten, wo nicht das allerletzte ſeiner Dramen ſein; allein da jener Catalog noch mehrere andere unzweifelhaft ächte Werke übergeht, ſo kann auf dieſen Umſtand nicht viel Gewicht gelegt werden, wenngleich die innere Beſchaffenheit des Gedichtes die Vermuthung zu unterſtützen ſcheint. Der Dichter hat die ganze Fülle ſeiner Andacht in dies wunderbare Werk ergoſſen und die ganze Erhabenheit der altteſtamentlichen Poeſie in daſſelbe aufgenommen. „Wenn im Allgemeinen — ſagt v. d. Malsburg — das Gefühl der Anbetung eines Höheren die erſte Quelle aller Poeſie iſt, ſo iſt dieſem Gefühl wohl von keinem Dichter ein erhabeneres Denkmal geſetzt worden, als von Calderon in ſeiner „Seherin des Morgens", welche er wahrſcheinlich im hohen Alter ſchrieb, als ſeine Seele ganz und einzig von den hehren Wundern der Religion erfüllt war. Wie im alten Teſtamente alle Wurzeln des neuen liegen, iſt hier auf das herrlichſte entwickelt, und das iſt eine der wunderbaren Schönheiten dieſes Schauſpiels, daß die Handlung ſelbſt, die wir ſehen, bis in alle Einzelnheiten immer zu einer höheren Bedeutung erhoben iſt. Dem Bilde gleich, das ein tiefes Geheimniß in ſich ſchließt, iſt ſie nur eine Verkünderin jenes heilig Ver-

borgenſten, das wir dadurch im Geiſte zugleich mit erleben und wovon wir uns ergriffen und durchdrungen fühlen. Mit dem Auge des Sehers bewaffnet, erblicken wir das ganze erhabene Werk der Welterlöſung des Heilandes, und wie wir den Tempelbau Salomonis emporſteigen und ſich vollenden ſehen, ſo ſehen wir zugleich in ſtaunender Ueberraſchung die Kirche Chriſti ſich im Geiſte auferbauen; hier iſt der Dichter zum Propheten, die Dichtung zur Offenbarung geworden, und Alles, was beide an glänzendem Zauber beſitzen, erkennt man wieder, ganz in Demuth und Selbſtvernichtung hinggegeben dem Dienſte des Höchſten und der Verkündigung jener noch in Worten unausſprechbaren Myſterien. Wie der Dichter das Göttliche erhoben, iſt er von ihm wieder verklärt worden, und auf ſolche Weiſe hat er ſich übertroffen, iſt aber ſelbſt darin unübertreffbar geblieben."

An die bisher aufgezählten Dramen, die wegen des vorherrſchenden religiöſen Intereſſes am füglichſten als geiſtliche bezeichnet wurden, ſchließen ſich zwei, die den äußerlichen Umriſſen nach zwar ſchon ganz außerhalb dieſes Gebietes fallen, aber wegen des religiöſen Gedankens, der im Hintergrunde der ſtark hervortretenden Symbolik liegt, am paſſendſten den obigen angereiht werden. Es ſind die folgenden:

La estatua de Prometeo, eine tiefſinnige Bearbeitung der Mythe vom Prometheus, welche hier nach chriſtlichen Ideen behandelt iſt. Prometheus formt ein Abbild der Minerva, der ewigen Vernunft, und wird von der Göttin im Fluge durch die Himmelsräume zum Palaſt des Sonnengottes geführt, dem er einen Strahl raubt, mit deſſen Hülfe die Natur belebt wird; aber die in's Leben getretene Vernunft entzündet neben dem Lichte auch die Zwietracht, und aus der von ihr geöffneten Urne verbreiten ſich Haß und

Feindſchaft, wie ein verdunkelnder Rauch, über das Menſchengeſchlecht; die Brüder Prometheus und Epimetheus bekriegen ſich nun, und der Krieg verwüſtet die junge Erde. Endlich jedoch läßt ſich Apollo durch die Bitten der Minerva zur Gnade ſtimmen, verwandelt den Rauch in Lichtſtrahlen und führt Liebe und Verſöhnung auf die Erde zurück.

La vida es sueño. Alles Weſentliche im Plan dieſer vielleicht gefeiertſten von Calderon's Dichtungen ſcheint eigene Erfindung des Spaniers zu ſein. Nur zu den äußeren Umriſſen der Begebenheit, welche die Traumähnlichkeit des menſchlichen Lebens ſymboliſch darſtellen ſoll, mag eine Erzählung in Marco Polo de Consuetudinibus et Conditionibus Orientalium Regionum Lib., II. cap. 28 Veranlaſſung gegeben haben. Nah verwandt hiermit iſt das morgenländiſche Märchen vom erwachten Schläfer, welches vielleicht durch Tradition ſchon früh nach Europa kam. In den abendländiſchen Novellen kommen verwandte Erfindungen mehrfach vor, z. B. Decameron, Tag 3, Nov. 8; Grazzini (Londoner Ausgabe von 1793) T. II. pag 117. Aus dieſen Quellen iſt die Einfaſſung von Shakſpear's Taming of the shrew und ein noch älteres engliſches in den six old plays abgedrucktes Luſtſpiel gefloſſen; ebenſo Holberg's Jeppe paa Bierge. Calderon aber hat die Erfindung, die in den genannten Stücken als komiſches Motiv gebraucht worden iſt, von der ernſten Seite gefaßt und zur Darſtellung der Idee von der Nichtigkeit des Menſchenlebens in ſeiner flüchtigen Erſcheinung benutzt. Betrachten wir dies Stück in ſeinen äußeren Umriſſen, ſo fällt es ganz in die ſchon vor Calderon auf der ſpaniſchen Bühne heimiſche Claſſe von Dramen, welche von abenteuerlichen und phantaſtiſchen Begebenheiten wimmeln und, um einen freieren Spielraum für die Phantaſie zu gewinnen, ſich ein fabelhaftes

Wunderland erſchaffen, in dem die menſchliche Natur anderen Geſetzen, als denen der Wirklichkeit, unterworfen zu ſein ſcheint; aber welch ein Unterſchied zwiſchen den früheren, meiſt rohen Spektakelſtücken dieſer Gattung und dem Gedankengehalt des Calderon'ſchen Drama's, welches dem Geiſte wie eine Offenbarung aus dem Jenſeits entgegen tritt und das Endliche gleichſam vernichtet, um die Ewigkeit als das allein Gültige hinzuſtellen! — Unſer Dichter ſcheint an der Schilderung, wie ein menſchliches Weſen in tiefſter Abgeſchiedenheit von den übrigen Sterblichen auferzogen wird, großes Gefallen gefunden zu haben, denn noch in vielen anderen Stücken wiederholt er Aehnliches, z. B. in Las cadenas del Demonio, Apolo y Climene, La hija del aire, Leonido y Marfisa, El monstruo de los jardines und Eco y Narciso. Die Idee hierzu hat ihm wahrſcheinlich der geiſtliche Roman Barlaam und Joſaphat gegeben, wo erzählt wird, ein Prinz ſei wegen eines ihm ſonſt drohenden Unglücks bis zu ſeinem zehnten Jahre in einer dunklen Höhle verſchloſſen gehalten und erſt nach Ablauf dieſer Zeit bei einem Hoffeſte an's Tageslicht geführt worden, wo er ſich mit Erſtaunen von vielen Koſtbarkeiten und ſchön geſchmückten Herren und Frauen umgeben gefunden habe. Dies Letztere hat dem Calderon wohl in der Anfangsſcene des zweiten Aktes vorgeſchwebt.

Wir wenden uns zu den Schauſpielen Calderon's, deren Stoff entweder unmittelbar der Geſchichte entnommen oder, wenn erfunden, doch in hiſtoriſche Umgebungen verlegt iſt. Zunächſt ziehen diejenigen, welche auf ſpaniſchem Boden ſpielen, unſere Aufmerkſamkeit auf ſich. Es ward ſchon geſagt, daß unſer Dichter ſich ſelten, wie Lope de Vega, in den Geiſt der Vergangenheit vertieft, daß er vielmehr gewöhnlich ſeine Zeit zum Typus der vergangenen gemacht und deshalb nicht in

wahrhaft hiſtoriſchem Sinne gedichtet hat. Wenn nun dies als ein Uebelſtand erſcheint, ſo muß doch hinzugefügt werden, daß Calderon ſich nicht, wie ſein Vorgänger, in ſehr frühe Perioden der ſpaniſchen Geſchichte, nie in das frühere Mittelalter oder in die Zeit des Wiederauflebens der chriſtlichen Reiche verſteigt, ſondern nur bis zu den nächſtvergangenen Jahrhunderten hinaufgeht, und ſich daher in einem Kreiſe bewegt, in welchem ſein Verfahren wenigſtens keine groben Unwahrſcheinlichkeiten und Verletzungen der hiſtoriſchen Wahrheit nach ſich zieht. Dies vorausgeſchickt, müſſen wir Calderon's Werken aus der ſpaniſchen Geſchichte oder Sage außer ihrem künſtleriſchen Werth, der ſie in die vorderſte Reihe ſeiner Hervorbringungen ſtellt, auch noch das ganz beſondere Intereſſe zugeſtehen, daß ſie uns überraſchende Blicke in den Geiſt und das innerſte Leben der ſpaniſchen Nation im ſiebzehnten Jahrhundert thun laſſen und uns vielleicht beſſer, als die geſchichtlichen Urkunden, mit der Sinnesart und Sitte derſelben bekannt machen. Heben wir in dieſer Beziehung nur Einiges hervor. Beſonders eigenthümlich tritt uns aus ihnen die Verherrlichung der Königsgewalt entgegen, die früher nie bis zu dieſer Spitze getrieben worden war. Die älteren Dichter hatten ſich nie geſcheut, die Könige ganz in dem Lichte der gewöhnlichen Sterblichen und oft als mit den ſchlimmſten Eigenſchaften behaftet zu zeigen, ſie hatten kein Bedenken getragen, dem Vaſallen eine edle und freie Sprache gegen den Tyrannen in den Mund zu legen. Wie kühn und ſelbſtſtändig tritt Guillen de Caſtro's Cid dem König Sancho gegenüber auf! Wie trotzig und übermüthig geberdet ſich Lope's Bernardo del Carpio gegen Alfons den Keuſchen! In wie vielen Stücken ſahen wir die königliche Macht wegen der Verſchuldungen ihrer Träger gedemüthigt werden! Calderon's Könige dagegen ſcheinen einer anderen

Weltordnung anzugehören, als die gemeinen Sterblichen; ſie ſcheinen von den Banden und Geſetzen der übrigen Menſchen frei zu ſein; ſogar ihre Fehler und Schwächen werden in einem verſchönernden Lichte dargeſtellt. Die Verehrung des Dichters für die abſolute Macht war ſo groß, daß er glaubte, die Repräſentanten derſelben nur in einer gewiſſen Entfernung zeigen zu dürfen, und ſie deshalb auch nicht in ihren Privatverhältniſſen oder Staatshandlungen, ſondern gleichſam als höhere Mächte geſchildert hat, welche wie eine Providenz über die Schickſale der Welt ſchalten. So übermächtig iſt nach ihm die Pflicht der Unterwürfigkeit gegen den angeſtammten Herrſcher, daß dieſer ſelbſt die Geſetze der Ehre zum Opfer gebracht werden. Dies iſt um ſo merkwürdiger, als Calderon im Uebrigen die Reizbarkeit des Ehrgefühls bis zu einem Grade der Exaltation geſteigert zeigt, wie kein Dichter vor ihm, und gerade einige ſeiner hiſtoriſchen Schauſpiele hiervon die auffallendſten Beiſpiele darbieten. Ueberhaupt enthüllt uns dieſe Claſſe von Calderon's Dramen noch mehr, als irgend eine andere derſelben, die Extravaganz und Uebertreibungsſucht, die von jeher einen Grundzug im Geiſte der Spanier gebildet hat. Es lohnt wohl der Mühe, bei dieſem Zuge, ohne deſſen Kenntniß uns Manches in dieſen Schauſpielen befremdend ſein muß, einen Augenblick zu verweilen, um die ſeltſamen, unſeren Begriffen oft ſo ſehr widerſtrebenden, moraliſchen Grundſätze, die das Leben im damaligen Spanien beſtimmten, hervorzuheben. Der Charakter der Spanier hatte, wie dies ſchon die Anfänge ihrer Geſchichte darthun, von jeher eine eherne Feſtigkeit und Beharrlichkeit gezeigt; aber nicht allein nach der guten Seite hin wandte er dieſe Eigenſchaft, nein, er erſchöpfte auch das Vorurtheil ſchonungslos und unerbittlich bis zur äußerſten Conſequenz. Durch eine feſt geſchmiedete Kette von Schlüſſen

bildete ſich ſo ein Sittengeſetz, welches der wahren Moral oft auf's grellſte widerſprach, indem es die Rückſicht auf zufällige äußere Verhältniſſe zur Baſis des Handelns machte. Auf dieſe Art galt es nicht allein für Recht, ſondern für Pflicht, die Sache eines Freundes oder Verwandten, mochte ſie auch noch ſo ungerecht ſein, gegen Jedermann mit Blut und Leben zu vertheidigen; ſo konnte man die Verwerflichkeit einer That einſehen und war nach ſpaniſchen Begriffen doch verpflichtet, ſie auszuführen, ſobald der König ſie verlangte, und ſo heiligte die allgemeine Anſicht nicht allein die Blutrache, nein, ſie ſtellte ſogar das Geſetz auf, jede Kränkung, ja jeden Schein von Beleidigung in Blut zu tilgen. Der hier berührte Punkt iſt ſchon früher verſchiedentlich zur Sprache gekommen, aber wir müſſen hier ausdrücklich darauf zurückkommen, weil verſchiedene der folgenden Schauſpiele Calderon's nicht anders in ihrem rechten Lichte aufgefaßt werden können, als wenn man weiß, was die Ehre nach ſpaniſchen Begriffen war und welche Forderungen ſie an den Einzelnen ſtellte. Die Wahrnehmung oder der bloße Verdacht, daß eine Dame mit einem Fremden geſprochen habe, daß ein ſolcher in ihr Haus eingedrungen ſei, oder daß ſie eine Neigung zu ihm fühle, führten die feſte Ueberzeugung von einer ſtrafbaren Verbindung mit ſich, und legten dem Vater, Bruder oder Gatten die Pflicht auf, ihrer beſchimpften Ehre Genugthuung zu verſchaffen. Die allgemeine Sitte verlangte dies ſo unbedingt, daß kein Einzelner ſich der Forderung entziehen konnte. Der Mord ſtand daher immer im Hintergrunde der Liebe; ſelbſt der leiſeſten Kränkung mußte ein blutiges Opfer fallen, und es genügte nicht, daß der Beleidigte fiel; die Tochter, Schweſter oder Frau, mochte ſie auch ganz unſchuldig ſein, wurde in den Untergang mit hinabgezogen. Die Leidenſchaftlichkeit des Südländers mußte nun

das durch die Macht der öffentlichen Meinung angeregte Bedürfniß der Rache noch ſteigern, und ſo rechtfertigte man ſelbſt die grauſamſten Mittel, die gehäſſigſten und verrätheriſchſten Wege, um dies Ziel zu erreichen. Ganz in dieſem Sinne bringen denn die dramatiſchen Dichter die entſetzlichſten Rachethaten auf die Scene, ja laſſen dieſelben von ihren Lieblingshelden vollbringen. Sie ſchildern zwar die Kämpfe des ſubjektiven Gefühls gegen die Macht der allgemeinen Sitte, ſie laſſen uns Klagen hören, in denen die Beleidigten ihre Ueberzeugung von der Nichtigkeit des Ehrengeſetzes ausſprechen, und ſchon Lope de Vega legt einem ſeiner Helden die folgenden Worte in den Mund: „Verflucht ſei'ſt du, o Ehre! verruchte Erfindung der Menſchen, welche die Geſetze der Natur umſtößt! Wehe über den, der dich erfunden hat!" Aber dies ſind nur augenblickliche Ergüſſe der Empfindung, denen kein Gehör gegeben werden kann, und ſie dienen nach der Abſicht der Dichter nur dazu, die Willensfeſtigkeit ihrer Helden, die trotz des widerſtrebenden Gefühles die verhaßte That doch vollbringen, in helleres Licht zu ſtellen. — Dies glaubten wir für die richtige Auffaſſung einiger der folgenden Dramen vorausſchicken zu müſſen. Unter den Schauſpielen aus der ſpaniſchen Geſchichte begreifen wir füglich ſogleich auch die aus der portugieſiſchen, in deren Ton und Farbe ſich keine Verſchiedenheit von den erſteren bemerklich macht.

La niña de Gomez Arias behandelt eine Begebenheit, die ſich zur Zeit Ferdinand's und der Iſabella, während des erſten Aufſtandes der Mauren in den Alpujarras zugetragen haben muß. Man wird ſich in Mendoza und Marmol Carvajal vergebens nach einer hiſtoriſchen Nachricht über dieſelbe umſehen. Die rührende Geſchichte hatte zu einer Volksromanze Anlaß gegeben, die, wie man aus vielfachen Anſpielungen

bei ſpaniſchen Dichtern ſieht, ſehr verbreitet war (ſ. z. B. Cervantes Ocho Comedias, Ausgabe von 1742, Tom. II. p. 317). Der Erſte, der den Gegenſtand dramatiſch behandelte, war Luis Velez de Guevara. Sein ſehr vorzügliches Schauſpiel hat denſelben Titel, wie das des Calderon. Man kann dem Letztern den Ruhm nicht abſprechen, ſeinen Vorgänger in jeder Hinſicht noch übertroffen zu haben. Der Held unſeres Drama's, Gomez Arias, iſt ein Wüſtling, ungefähr wie Tirſo's Don Juan. Die junge, unſchuldige Dorothea fällt ſeinen Verführungskünſten zum Opfer und läßt ſich von ihm aus dem väterlichen Hauſe entführen. Ihrer ſchon überdrüſſig, verläßt er ſie, während ſie ſchläft, in einer wilden Gegend der Alpujarras, wo ſich, nach der Einnahme von Granada, noch einige Mauren in Unabhängigkeit gegen die chriſtlichen Waffen behaupten. Erwachend ſucht Dorothea ihren Geliebten, erblickt aber ſtatt ſeiner mauriſche Krieger, welche ſich ihrer bemächtigen und ſie gefangen fortſchleppen. Nicht lange nachher wird ſie von chriſtlichen Soldaten befreit und nach Guadix in ein Haus geführt, wo ſie wieder mit Gomez Arias zuſammentrifft. Dieſer geht hier damit um, ein anderes Mädchen zu entführen, ſchleppt aber bei Nacht durch Irrthum Dorothea mit ſich fort. Bei Tagesanbruch erkennt er ſie. Sie befinden ſich an demſelben Orte, wo er ſie das erſte Mal verließ, am Fuße der mauriſchen Feſtung Benameri. Außer ſich über ſeine Täuſchung, mißhandelt er die Unglückliche und geht damit um, ſie von Neuem zu verlaſſen. Dorothea jammert und fleht um Mitleid; aber der Erbarmungsloſe faßt einen noch abſcheulicheren Entſchluß, und ruft die Mauren herbei, um die beiſpiellos Betrogene an ſie zu verhandeln. Die Rede, in welcher das troſtloſe Mädchen den Unbarmherzigen beſchwört, ſie nicht zu verlaſſen, iſt ein Gipfelpunkt von Calderon's

herb und verletzend nach unſern Begriffen, und durchaus nach den ſittlichen Grundſätzen des damaligen Spaniens, wo ſich das Zartgefühl im Punkt der Ehre bis zum Fanatismus geſteigert hatte, zu beurtheilen. Wenn man ſich einmal auf dieſen Standpunkt geſtellt hat und den unſer Gefühl beleidigenden Mord der ſchuldloſen Mencia nach den in Spanien herrſchenden Anſichten beurtheilt, ſo wird man nicht umhin können, dieſes Drama für eine der wundervollſten Schöpfungen im ganzen Reiche der Poeſie zu erklären. Den Inhalt, und ſomit auch die durchgängige Meiſterſchaft der Compoſition als bekannt vorausſetzend, wollen wir nur — mit Damas-Hinard, der ſeiner franzöſiſchen Ueberſetzung treffliche Bemerkungen über das Stück vorangeſtellt hat — einige Einzelheiten als beſonders bemerkenswerth hervorheben. Als ſolche erſcheinen im erſten Akte die treffliche und ſo oft nachgeahmte Expoſition; im zweiten die Scene, wo Don Guiterre ſein Haus durchſucht, um den dort verborgenen Liebhaber ſeiner Frau zu entdecken, aber nur den Gracioſo ertappt, welcher ein lautes Geſchrei erhebt, während Mencia voll Entſetzen wähnt, daß ihr Liebhaber entdeckt ſei; dann der Monolog, wo Don Gutierre ſich bemüht, die Umſtände, welche ſeine Eiferſucht erregt haben, ſo günſtig wie möglich auszulegen; darauf die nächtliche Unterredung zwiſchen Guiterre und ſeiner Gattin, wo die letztere, in dem Glauben, mit Don Enrique zu reden, den Argwohn ihres Gatten beſtätigt; endlich der ganze dritte Akt, ein vollendetes Meiſterſtück, in dem ſelbſt der kälteſte Zuſchauer mit athemloſer Aufregung dem ſtürmenden Drange der Begebenheiten folgen

det ſich nichts, was über die hiſtoriſche Veranlaſſung des Drama's Aufſchluß gäbe. Ayala erwähnt nur Enrique's ausſchweifende Neigung zum weiblichen Geſchlecht.

muß und wo eine intereſſante Scene die andere bis zu jener hindrängt, welche das Stück ſo erſchütternd und energiſch beſchließt. Wie poetiſch und zugleich dramatiſch wirkſam iſt kurz vor der Kataſtrophe die Erfindung, daß man auf der Straße von einer geheimnißvollen Stimme eine Romanze über die Abreiſe des Infanten ſingen hört! Auch die Charakterzeichnung hat eminentes Verdienſt; als Beleg für die Feinheit, mit welcher das Bild Gutierre's entworfen iſt, ſei nur der Zug angeführt, daß er (wie der Dichter abſichtlich hervorhebt) trotz ſeiner ſonſtigen Pflichttreue, auf einen leichten Verdacht hin das Weib, dem er die Hand verſprochen hatte, verlaſſen hat. Die Figur Pedro's, des Rechtspflegers, iſt, wie bei faſt allen ſpaniſchen Dramatikern, in edlerer Weiſe aufgefaßt, als ſie in den Darſtellungen der Geſchichtſchreiber erſcheint.

A secreto agravio secreta venganza. Am Schluſſe der Tragödie wird geſagt, ſie beruhe auf einem wahren Ereigniſſe. Die Hiſtoriker berichten nichts über daſſelbe, wohl aber läßt ſich die Zeit angeben, in welche es fallen muß. Die beiden erſten Jornadas ſpielen, wie aus dem Stücke ſelbſt hervorgeht, im Juni 1578, die dritte in der Nacht vor der Einſchiffung des Königs Sebaſtian von Portugal nach Afrika, oder in der vom 23. auf den 24. deſſelben Monats. — Dieſes Drama zeigt in vielleicht noch grelleren Zügen, als der Medico de su honra, die Reizbarkeit des ſüdlichen Volkes in Bezug auf den Ehrenpunkt und die furchtbaren Thaten, die dadurch herbeigeführt wurden. Ein portugieſiſcher Ritter, Don Lope de Almeyda, der ſich bei den glorreichen Unternehmungen ſeines Volkes in Indien ſehr hervorgethan hat, vermählt ſich zu Liſſabon mit der Spanierin Doña Leonor. Selbſt ſchon bejahrt, iſt er ſehr zum Argwohn gegen ſeine junge Gattin aufgelegt. Bald bemerkt er,

daß ein ſpaniſcher Ritter Abends oft ſeine Wohnung umſchleicht; ein zweiter Umſtand, der ihm Verdacht erregt, iſt, daß Leonor, als er mit ihr über ſeine Kriegspläne ſpricht, ihm räth, ſich dem Zuge des Königs nach Afrika anzuſchließen. Da er eines Abends nach Hauſe kehrt, findet er einen Fremden in dem Gemach ſeiner Gemahlin verſteckt; es iſt ein früherer Liebhaber Leonor's, den dieſe todt geglaubt und den ſie nun, da er ihr wieder lebend vor's Geſicht tritt, auf ein einziges Mal zum ewigen Abſchiede zu ſich geladen hat. Der beleidigte Gatte fingirt, nichts bemerkt zu haben, damit ſeine Ehre in der öffentlichen Meinung von keinem Flecken betroffen werde, und beſchließt, die geheime Kränkung eben ſo geheim zu rächen. Die Gelegenheit zur Ausführung ſeines Plans findet ſich bald. Bei den Feſten, die vor der Abfahrt des Königs Sebaſtian Statt finden, lockt er ſeinen vermeintlichen Nebenbuhler in ein Boot, mit dem Verſprechen, ihn über den Tajo zu ſetzen; in der Mitte des Fluſſes ſtürzt er dann den Unglücklichen in die Wellen und läßt ihn ertrinken, verſenkt das Boot und rettet ſich ſelbſt durch Schwimmen. An's Land gelangt, gibt er vor, das Fahrzeug ſei durch einen Windſtoß umgeſtürzt worden. Sodann begibt er ſich zu Leonor, erzählt ihr mit gleichgültiger Miene den Todesfall, als ob derſelbe ſie gar nicht angehe, und ſtößt ihr nach beendigter Erzählung einen Dolch in die Bruſt. Hierauf ſteckt er ſein Haus in Flammen, und als die Leiche ganz verzehrt iſt, erzählt er ſeinen Bekannten, daß er ſeine Gattin trotz aller Bemühungen nicht aus der Feuersbrunſt habe retten können. Der König Sebaſtian iſt durch einen Freund Lope's, der den wahren Hergang durchſchaut hat, von der ganzen Sache unterrichtet und läßt den Helden, als er vor ihm erſcheint, um mit nach Afrika zu ziehen, nicht allein ungeſtraft, ſondern belobt ihn ſogar wegen ſeiner kühnen und klugen That.

Las tres jusiticias en una [55]). Ein tief-ernſtes, auf eine erſchütternde Wirkung, wie nur wenige andere, berechnetes Drama. Man ſieht im Beginn eine wilde Gebirgsgegend und hört Flintenſchüſſe hinter der Scene. Don Mendo und ſeine Tochter Violante treten auf, von Räubern verfolgt; eben ſollen ſie niedergeſtoßen werden, als Don Lope, gleichfalls in Banditentracht und Anführer der Bande, erſcheint. Mendo wirft ſich, um Erbarmen flehend, vor ihm nieder, und Lope richtet ihn, plötzlich zur Milde geſtimmt, mit den Worten auf: „Sei ruhig, du biſt der erſte Menſch, der mich zum Mitleid bewegt hat.“ Auch Violante wird von dem ſo ungewohnte Milde zeigenden Räuber getröſtet. Mendo nennt nun ſeinen Namen und erzählt, wie er im Auftrage des Königs Pedro von Aragon eine Geſchäftsreiſe unternommen habe, nun aber nach Zaragoza zurückkehre, wo er hoffe, für ſeinen großmüthigen Retter die Verzeihung des Königs auszuwirken. Lope erwiedert, er wage dies wegen der ſchweren, von ihm verübten Verbrechen nicht zu hoffen. Mendo ſucht ihn zu tröſten, und bittet ihn, ihm ſeine Geſchichte zu erzählen, indem er nochmals verſpricht, Alles aufzubieten, um

[55]) Val. Schmidt, a. a. O., ſagt, der in dieſem Schauſpiel vorkommende König Pedro von Aragon, mit dem Beinamen der Grauſame, ſei eine ſagenhafte, aus dem Caſtiliſchen Pedro erwachſene Figur; aber folgende Stelle aus dem Schauſpiel Tambien la afrenta es veneno von Guevara beweiſt, daß der König von Aragon wirklich gleichfalls mit dem Beinamen el Cruel belegt worden iſt:

Tres Pedros
Huvo en Portugal, Castilla
Y Aragon à un mismo tiempo,
Todos tres primos hermanos
Y á todos tres nombres dieron
De crueles.

den König zu ſeinen Gunſten zu ſtimmen. Lope heißt die Räuber ſich entfernen und berichtet nun, wie ſein Vater Don Lope de Urrea ſei, der als Greis ſich mit der fünfzehnjährigen Blanca vermählt habe. Bei dieſen Worten unterbricht ihn Mendo: „Ich weiß, ich weiß, und wollte Gott, ich wüßte es nicht! Hinweg, ihr Gedanken, was wollt ihr mir?“ — Lope fährt fort, zu erzählen, wie Blanca nur gezwungen in die Heirath gewilligt habe und wie er ſelbſt, das Kind dieſer Zwangsehe, die Folgen der unnatürlichen Verbindung in ſeiner Erziehung erfahren habe. Von der Mutter geliebt, dem Vater aber verhaßt, habe er die erſtere nie anders als heimlich ſehen dürfen; ſpäter als Jüngling hat er ſich, um das häusliche Elend zu vergeſſen, wilden Ausſchweifungen überlaſſen, ein Mädchen verführt, deren Bruder umgebracht, und iſt in Folge dieſer That gezwungen worden, zu entfliehen. Als er ſo weit erzählt hat, wird er durch Tumult hinter der Scene unterbrochen. Es ſind die Diener der Gerechtigkeit, welche den Räubern auf die Spur gekommen. Lope eilt, ſich zu verbergen. Mendo wiederholt ihm bei'm Abſchiede das frühere Verſprechen und bittet ihn um irgend ein Pfand, durch das der von ihm zu ſendende Bote ſich kenntlich machen könne. Lope gibt ihm einen Dolch, verwundet ſich aber damit bei'm Ueberreichen deſſelben [56]), und wird, als er ihn in Mendo's Händen erblickt, von einer bangen Ahnung befallen, die ihn in Verwirrung bringt. Bei'm Abgehen gibt Violante den Eindruck kund, welchen der gegen ſie ſo mitleidige Räuber auf ſie gemacht hat. So iſt die Handlung auf's trefflichſte eingeleitet und die Spannung auf das Folgende lebhaft er-

[56]) Dies iſt ein traditioneller und ſchon von mehreren Dramatikern vor Calderon angewandter Zug; etwas Aehnliches kommt z. B. in Tirſo's Escarmientos para el Cuerde vor.

regt. Im weiteren Verlaufe des Stückes erfleht nun, auf Mendo's Anregung und mit deſſen Unterſtützung, der alte Lope die Begnadigung ſeines Sohnes. Dieſer kehrt in das Vaterhaus zurück, und zwiſchen ihm und Violanten entſpinnt ſich bald ein zärtliches Verhältniß. Aber die Wildheit des jungen Lope iſt nicht gezähmt; ſie bricht bald wieder hervor und gibt ſich in Ausſchweifungen und Raufereien kund. Bei einem nächtlichen Streite auf der Straße, über den ſein Vater zukommt, vergißt er ſich ſo weit gegen Letzteren, daß er ſich thätlich an ihm vergreift. Nun iſt das Maaß ſeiner Schuld gefüllt und der Vater klagt ſelbſt den pflichtvergeſſenen Sohn vor dem Richterſtuhl des Königs an. Mendo wird mit der Beſtrafung des Schuldigen beauftragt, aber die Dankbarkeit gegen ſeinen Lebensretter beſtimmt ihn, vielmehr auf deſſen Rettung bedacht zu ſein. Der König gewahrt dies und übernimmt nun die Ahndung ſelbſt; aber der Frevel ſcheint ihm ſo ungeheuer, daß er dem Zweifel Raum gibt, ob Lope auch wirklich Sohn des von ihm geſchändeten Lope de Urrea ſei; er begibt ſich, um Gewißheit zu erlangen, zu Blanca und erfährt von ihr ein Geheimniß, das ſie tief in ihrem Buſen verborgen gehalten hat. Lope iſt nicht Sohn deſſen, der für ſeinen Vater gegolten, ſondern Sproſſe einer Nothzucht, welche Mendo an Blanca's Schweſter verübt hat; um die Ehre der Schweſter zu retten, hat Blanca das Kind von der Wiege an für ihr eigenes ausgegeben. Nach dieſer Aufklärung, welche auf einmal ein wunderbares Licht auf die vorhergehende Handlung wirft, folgt eine Kataſtrophe von wahrhaft überwältigender Wirkung. Mendo und Violante ſuchen in Lope's Kerker zu dringen, um ihn zu befreien; die Letztere hat eben aus dem Munde ihres Vaters vernommen, daß der Geliebte ihr Bruder ſei, und dies, wenn

es auf der einen Seite ſie mit Entſetzen erfüllt, ſteigert auf der anderen noch ihr Verlangen, den Gefangenen zu retten. Auch Blanca und der alte Lope de Urrea eilen herbei; da bringen dumpfe Klagetöne aus dem Kerker, die Thüren öffnen ſich und man erblickt Lope erdroſſelt, in ſeiner Hand ein Papier mit dem Richterſpruche: „Wer den, der ihm Vater geweſen, ſchändet, der ſoll ſterben; und trauernder Zeuge ſeines Todes ſoll ſein, wer ein reines Blut verunehrt und wer Trug übt; ſo ſind hier in Einer Strafe drei Vergeltungen für drei Vergehen verbunden.“ — Wunderbar ſchön und groß iſt in dieſem Drama, einem der herrlichſten unſeres Dichters, die Darſtellung der geheimnißvollen Wege, welche die göttliche Gerechtigkeit wandelt, um die Sünde zu rächen, und gleich vortrefflich die Schilderung der geheimen Macht des Blutes, welche die ſchon erhobene Hand des entarteten Sohnes zurückhält, als ſein wahrer Vater vor ihm ſteht, während er den vermeintlichen mißhandelt.

El Alcalde de Zalamea[87]). Obgleich dieſes Stück

[87]) In der Anrede an das Publikum am Schluſſe des Stücks verſichert der Dichter, daſſelbe beruhe auf einer wahren Begebenheit. Dieſe muß, dem Inhalt zu Folge, im Frühjahr 1581, als ſich Philipp II. auf dem Wege nach Liſſabon befand, um ſich dort krönen zu laſſen, vorgefallen ſein; Luis Cabrera in ſeiner Vida de Felipe II, Leti und Watſon jedoch berichten nichts davon. Evangelista Ortense in den successi della guerra di Portogallo, Venet. 1582 ſchreibt beſonders den Italienern und Deutſchen Antheil an den auf dem Zuge vorgefallenen Unruhen bei, berichtet aber zugleich von einem Galeerenhauptmann und anderen Offizieren, die wegen Verletzung eines portugieſiſchen Kloſters geköpft und gerädert worden ſeien. S. die Notizen von Malsburg vor ſeiner Ueberſetzung. Ueber den Lope de Figueroa, einen der berühmteſten Kriegshelden in den Heeren Philipp's II. kann man nachſehen Suarez. Hist. de Gundix L. II. cap. II. und Escalante, Diálogos Milit. dial. III. Fol. 41 ff.

zweimal in's Deutſche überſetzt worden iſt, hat es doch, ſo viel wir wiſſen, noch nicht die gebührende Beachtung gefunden; wir wollen deshalb ſuchen, durch die folgende Inhaltsüberſicht einige Theilnahme für daſſelbe zu erregen. Pedro Crespo, ein reicher Bauer in dem Eſtremaduriſchen Flecken Zalamea, hat eine Tochter von ſeltener Schönheit. Bei der Ankunft eines unter dem Oberbefehl des Lope de Figueroa ſtehenden und nach Portugal beſtimmten Trupps Soldaten gebraucht er die Vorſicht, die reizende Iſabella in einem entlegenen Gemach verborgen zu halten; aber einer der angelangten Officiere, der Hauptmann Alvaro de Atayde, weiß es deſſen unerachtet dahin zu bringen, daß er ſie erblickt, und eilt, ſich um ihre Gunſt zu bewerben. Der geringe Erfolg, der ihm zu Theil wird, ſchreckt ihn nicht von weiteren Bemühungen ab. Seine Verſuche, bei Iſabellen einzudringen, und eine Serenade, die er ihr bringt, verſetzen Crespo und deſſen Sohn in lebhafte Unruhe, und die Dreiſtigkeit des Hauptmanns ſteigert ſich bald ſo ſehr, daß förmliche Zwiſtigkeiten zwiſchen den Bauern und den Soldaten dadurch herbeigeführt worden, indem jene für Crespo, dieſe für Alvaro Partei nehmen. Lope de Figueroa hält es unter dieſen Umſtänden für das Beſte, die Truppen ſofort abmarſchiren zu laſſen; er nimmt von ſeinem Wirthe Crespo, mit dem er während der Zeit ihres Zuſammenlebens Freundſchaft geſchloſſen hat, Abſchied, hinterläßt Iſabellen zum Andenken ein diamantenes Kreuz und nimmt deren Bruder, der große Neigung für den Soldatenſtand fühlt, unter ſeinem Schutze mit ſich fort. Schon haben die Truppen das Dorf verlaſſen. Iſabella, froh, aus ihrer Haft erlöſt zu ſein, ergeht ſich in der Abendkühle vor ihrem Hauſe, als plötzlich Alvaro, der ſeine Leidenſchaft um jeden Preis befriedigen will und ſich heimlich nach

Zalamea zurückgeschlichen hat, sie mit einer Schaar Soldaten überfällt und in ein nahes Holz fortschleppt. Crespo, der auf ihr Angstgeschrei herbeieilt, sucht vergebens, sie zu befreien; Alvaro's Helfershelfer entwaffnen ihn und binden ihn mit Stricken an einen Baum, von dem er sich vergebens loszumachen sucht; sein Sohn, eben im Begriff, den Truppen zu folgen, eilt den Räubern gleichfalls nach; als er sie bei Tagesanbruch erreicht, ist es zu spät, um die Ehre der unglückseligen Schwester zu retten, und er kann nur noch daran denken, sie zu rächen. Während er wüthend auf den Hauptmann zustürzt und ihn mit einem Schwertstoße durchbohrt, entflieht Isabella dem Räuber ihrer Ehre. Der Zufall führt sie an die Stelle, wo ihr Vater den Abend vorher angebunden worden ist. Hier beginnt eine eben so kühne als originale Scene, die ihrer ganzen Anlage nach auf die tiefste Erschütterung berechnet ist; nur vermißt man in der Rede der jammernden und in Thränen vor ihrem Vater knieenden Isabella die Natürlichkeit und Einfachheit des Ausdrucks, welche durch die Situation geboten war; ihre Erzählung wimmelt von rhetorischen Ausschmückungen, Metaphern und Antitheſen. Edler und angemessener sind die Worte, durch welche Crespo sie zu trösten sucht. „Steh auf, steh auf, meine Isabella! — sagt er — wenn der Himmel uns nicht diese Prüfungen hätte auferlegen wollen, wozu hätte er uns die Kraft gegeben, sie zu ertragen? In solcher Lage müssen wir unseren Muth erproben. Laß uns nach Hause gehen und lieber an deinen Bruder denken! Durch seinen Angriff gegen den Hauptmann hat er sich einer großen Gefahr ausgesetzt, welcher wir ihn zu entreißen suchen müssen . . . . . .“ In diesem Augenblick erscheint eine Deputation der Bewohner von Zalamea, um Crespo anzukündigen, daß er zu ihrem Alcalden gewählt worden sei.

Zugleich melden ſie ihm, König Philipp werde noch denſelben Tag in Zalamea eintreffen, und der Hauptmann Alvaro ſei verwundet in den Ort zurückgebracht worden. Crespo eilt, ſein neues Amt anzutreten, und die erſte Handlung, die er als Alcalde vornimmt, iſt die Verhaftung des Hauptmannes, deſſen Verwundung ſich als nicht ſo gefährlich herausſtellt, wie man geglaubt hatte. Alvaro proteſtirt gegen die Anwendung der Civiljuſtiz bei einem Officier; Crespo aber befiehlt allen Anweſenden, ſich zurückzuziehen, er habe allein mit dem Hauptmann zu ſprechen. Hier folgt denn eine bewundernswürdige Scene. Der Alcalde ſtellt dem Schänder ſeiner Tochter in eindringlichen Worten die Ruchloſigkeit ſeines Benehmens vor, durch die er Schmach über eine ſeit Jahrhunderten makelloſe Familie gebracht habe; er ſucht ihm begreiflich zu machen, wie er nach göttlichen und menſchlichen Geſetzen gebunden ſei, Iſabellen die geraubte Ehre zurückzugeben, und dies könne nicht anders geſchehen, als indem er ihr die Hand reiche; er bietet ihm an, ſein ganzes Vermögen und alle ſeine Beſitzungen an ihn abzutreten, und beugt zuletzt ein Knie vor ihm, ihn bei allen Heiligen beſchwörend, die gerechte Forderung nicht zu verweigern. Aber der fühlloſe Hauptmann weiſt mit kaltem Hohngelächter das „wahnſinnige Begehren des einfältigen Greiſes“ zurück, und nun richtet ſich Crespo plötzlich, den Alcaldenſtab erhebend, auf und befiehlt den herbeieilenden Bauern, den Frevler zu verhaften. Alvaro ſträubt ſich, muß ſich aber gefangen geben. Crespo ſchreitet nun ſofort zur Einleitung der Unterſuchung, verhört die mitverhafteten Soldaten, bringt ſie zum Geſtändniß der Schandthat und zwingt ſeine Tochter, ſelbſt Zeugniß über den an ihr geübten Frevel abzulegen. Nachdem dies geſchehen, verhaftet er ſeinen Sohn, der angeklagt iſt, das Schwert wider ſeinen

militärischen Oberen gezogen zu haben, und als man sich über diese Strenge wundert, antwortet er: „Ich würde gegen meinen eigenen Vater ebenso handeln, wenn das Gesetz es forderte.“ Unterdessen hat ein entflohener Soldat dem Lope de Figueroa Nachricht von den Vorgängen in Zalamea gebracht. Dieser, entrüstet, daß ein Schultheiß gewagt habe, die Privilegien des Soldatenstandes anzutasten und Hand an einen Officier zu legen, eilt herbei, und es beginnt eine heftige Contestation zwischen ihm und Crespo. Er verlangt die Auslieferung des Hauptmanns, indem er sich erbietet, selbst in strengster Form Gericht zu halten; der Alcalde aber verweigert dies beharrlich und sagt, über seine Ehre dürfe nur er selbst Richter sein. Lope will den Gefangenen durch Gewalt in seine Hände zu bekommen suchen, aber Crespo kündigt ihm an, der Kerker sei mit Schützen umstellt, und der Erste, der sich ihm nahe, werde niedergeschossen werden. Schon beginnen die Soldaten mit den Bauern handgemein zu werden und ergreifen Fackeln, um das Dorf in Brand zu stecken; da wird die Ankunft des Königs gemeldet. Dieser erkundigt sich sogleich nach der Ursache des Tumults, und Don Lope antwortet ihm, derselbe sei der unglaublichen Frechheit des Alcalden zuzuschreiben, welcher einen Hauptmann verhaftet habe und sich weigere, ihn herauszugeben. Crespo tritt nun vor den König hin, rechtfertigt sein Verfahren durch die Außerordentlichkeit des Falles, und fügt hinzu, die Gerechtigkeit habe den Schuldigen schon ereilt. Die Thüren öffnen sich und man erblickt den erdrosselten Hauptmann. Der König, von dem ganzen Hergang unterrichtet, erkennt an, daß der Verbrecher den Tod verdient habe, rügt zwar die Ueberspringung der regelmäßigen Form in Crespo's Verfahren, vergibt ihm jedoch diese Unregelmäßigkeit in Betracht seiner gerechten Zorn-

aufwallung über Alvaro's unerhörtes Attentat, und beſtätigt ihn für Lebenszeit in der Würde eines Alcalden von Zalamea. Iſabelle wird beſtimmt, in ein Kloſter zu gehen, deren Bruder aber, aus gleichen Gründen, wie der Vater, freigeſprochen. — Von Seiten der Compoſition, die von Scene zu Scene zu einer erſchütternden tragiſchen Wirkung fortſchreitet, ſo wie in der markirten und lebendigen Charakteriſtik möchte kein Calderon'ſches Drama vorzüglicher ſein. Der alte, durch ein langes Kriegsleben geſtählte und rauh gewordene, aber im Grunde gutherzige Lope de Figueroa; dann der wackere Pedro Crespo, der vollendete Repräſentant eines ſpaniſchen Bauern in ſeinen edelſten Zügen, treu ſeinem König und ſeiner Pflicht und von unbeugſamer Charakterfeſtigkeit; der wüſte und hochfahrende Hauptmann; die muntere Marketenderin Chispa; die reizendfriſchen und anmuthigen Geſtalten des Juan und der Iſabella; endlich die verſchiedenen ſittenloſen und grauſamen, aber zugleich braven Soldaten — wir haben hier eine Gallerie der mannichfaltigſten, in lebendigſter Wahrheit gezeichneten Figuren, welche wohl an den großen brittiſchen Charaktermaler erinnern darf. — Noch mögen hier folgende Worte ſtehen, welche der geiſtvolle Kenner der ſpaniſchen Literatur, Louis Viel-Caſtel, bei Gelegenheit einer ausführlichen Analyſe dieſes Stücks (in der Révue des deux mondes) geſprochen hat. „Beſonders bewundernswerth erſcheint die Steigerung des Intereſſes bis zu der furchtbaren Kataſtrophe und die Kunſt, mit welcher dieſe ſelbſt vorbereitet und behandelt iſt. Die Handlungsweiſe Crespo's, wie gewaltthätig ſie auch iſt, hat doch nichts Empörendes, nein, ſie rechtfertigt ſich vor unſerem Gefühl; das an ſeiner Tochter verübte Verbrechen iſt ſo furchtbar, die Strafe an ſich ſelbſt ſo gerecht und die Wahrſcheinlichkeit, daß der Schuldige in jedem ande-

ren Falle entronnen ſein würde, ſo groß; Crespo endlich handelt Anfangs, als er noch eine gütliche Genugthuung hofft, mit ſolcher Mäßigung, und dann mit ſolcher Feſtigkeit und Energie, daß alle Theilnahme ſich der von ihm verübten Rache zuwendet und dieſes Gefühl uns mit dem Blutigen und Grauſamen, was die That an ſich hat, vollkommen verſöhnt."

Amar despues de la muerte.[58]) Ein überaus glänzendes und lebenvolles Gemälde des Aufſtandes der Moriſken in den Alpujarras vom Jahre 1570, dem Entwurf nach eine der trefflichſten Compoſitionen des Dichters, aber im Styl nicht durchgängig zu loben. In den erſchütterndſten Scenen, wo man die ungeſchminkte Sprache der Empfindung erwartet, ſtört oft Geſuchtheit des Ausdrucks. Sehr bemerkenswerth iſt, daß Calderon, den ſonſt der Eifer für den Katholicismus meiſtens gegen alle Gegner deſſelben blendet, hier die Moriſken mit allen Tugenden des edelſten Heroismus ausſtattet, ſo daß ſich die Theilnahme mehr den Unterliegenden als den Siegern zuwendet. Die erſte Scene ſpielt im Hauſe des Cadi zu Granada, wo die Mohren im Geheimen ihren Feiertag begehen. Plötzlich wird an die Thür gepocht, und D. Juan de Malec, ein Abkömmling der alten Könige von Granada, der, den Geſetzen Philipp's II. gehorſam, zum Chriſtenthum übergetreten und dafür mit einer Stelle im Rathe der Stadt belohnt worden iſt, begehrt Einlaß. Er erzählt, wie er eben aus dieſem Rathe komme und wie dort eine königliche Verordnung verleſen worden ſei, durch welche die Moriſken neuen Bedrückungen preisgegeben würden. Malec, als der älteſte

[58]) Einzelne hiſtoriſche Züge, die der Dichter benutzt hat, findet man in Vanderhámen, Hist. de D. J. de Austria, Lib. II.; Marmól Carvajal, Hist. de la rebelion y castigo de los moriscos del reino de Granada.

unter den Räthen, hatte zuerſt ſeine Mißbilligung dieſer Maaßregeln ausgedrückt, D. Juan de Mendoza aber war ihm in's Wort gefallen, ihm erwidernd, er ſei ein Maure und ſuche deshalb ſeine Glaubensgenoſſen der gerechten Strafe zu entziehen. Der Streit hatte ſich mehr und mehr erhitzt und endlich damit geendigt, daß Mendoza dem Malec einen Backenſtreich gab. Der ſo Beſchimpfte klagt, daß er keinen Sohn habe, ſeine Schmach zu rächen, ſondern nur eine Tochter, welche in ſolchem Unglück eine Qual mehr für ihn ſei; dann ſtellt er den verſammelten Mauren vor, wie man darauf ausgehe, ſie ſämmtlich zu Sclaven zu machen, und fordert ſie auf, die erfahrene Beleidigung, welche ſie alle treffe, zu rächen. Wirklich leiſtet die ganze Verſammlung einen ſolchen Racheſchwur. Die folgende Scene zeigt uns Malec's Tochter in Verzweiflung über den ihrem Vater widerfahrenen Schimpf; zur Erhöhung ihres Grames dient der Gedanke, daß ihr Geliebter, Don Alvaro Tuzani, nun nach der Schmach, welche ihr Haus erlitten, ſie ſeiner unwürdig finden werde. Da tritt Tuzani auf und bewirbt ſich um ihre Hand, um als Sohn des Beleidigten die Rache übernehmen zu können. Clara ſträubt ſich, denn ſie will den Geliebten nicht zum Genoſſen ihrer Schande machen. Unterdeſſen treten der Corregidor Zuñiga und D. Fernando de Valor, ein anderer, gleichfalls Chriſt gewordener Abkömmling der Granadiniſchen Könige, bei Malec ein, um ihm bis zur Schlichtung des Streites Verhaft in ſeinem Hauſe anzukündigen. Valor ſchlägt vor, Malec's Tochter ſolle dem Mendoza ihre Hand reichen; Tuzani, um dieſem Auskunftsmittel zuvorzukommen, eilt zu Mendzoa und fordert ihn zum Zweikampf; allein dieſer Kampf wird unterbrochen, da Valor und Zuñiga bei Mendoza eintreten, um ihm die Vermählung vorzuſchlagen, welche dem Streit

ein Ende machen ſoll. Mendoza verwirft den Vorſchlag mit Verachtung, unter Schmähworten gegen die Mauren, und Tuzani, Valor und Malec, ſich ſelbſt in ihrem Volke gekränkt fühlend, entfernen ſich mit dem Entſchluſſe, den Aufſtand zu beginnen. — Im zweiten Akte, welcher drei Jahre ſpäter ſpielt, ſehen wir die Empörung ſchon ausgebrochen und D. Juan von Oeſterreich beauftragt, dieſelbe zu dämpfen. Fernando Valor iſt zum König ausgerufen worden und hat ſich mit der ſchönen Iſabella Tuzani vermählt; in ſeiner Wohnung wird eben die Hochzeit von Tuzani und Clara gefeiert, als plötzlich Trommelſchall den Anzug des chriſtlichen Heeres verkündigt. Valor entſendet Malec und Tuzani auf ihre Poſten, und Letzterer gelobt ſeiner Braut, daß er jede Nacht kommen werde, ſie zu ſehen. Eine der folgenden Scenen zeigt uns dieſe Zuſammenkunft, welche aber durch das Anrücken D. Juan's von Oeſterreich unterbrochen wird. Im dritten Akt hat ſich Tuzani von Neuem an den Wall der Feſtung, in welcher ſeine Geliebte weilt, hinangeſchlichen; aber die Feinde haben den Felſen, auf welchem die Stadt gebaut iſt, unterminirt und mit Pulver gefüllt; eine furchtbare Exploſion zerſprengt die Wälle und öffnet den Spaniern den Eingang in die Stadt. Tuzani ſtürzt mitten durch die Flammen auf Clara's Wohnung zu, aber er findet die Geliebte im Sterben; ſie iſt von einem Soldaten niedergeſtoßen worden. Tuzani, nach Rache dürſtend, eilt in das chriſtliche Lager; er ſieht in den Händen eines Soldaten ein Halsband, welches er als das ſeiner todten Geliebten erkennt, ſchließt hieraus, daß dieſer Soldat Clara's Mörder ſei, und ſtößt ihn nieder. Auf das Geſchrei des Sterbenden eilt die Menge herbei, und D. Juan von Oeſterreich, Lope de Figueroa, ſowie andere der ſpaniſchen Heerführer drängen ſich um den Ver-

wegenen, der ganz allein in's ſpaniſche Lager gedrungen iſt, um den Tod ſeiner Geliebten an deren Mörder zu rächen; Tuzani aber bahnt ſich mit ſeinem Schwerte einen Weg durch die ihn umringenden Schaaren und rettet ſich in die unzugänglichen Schluchten des Alpujarragebirges. Die Mauren, in der Eroberung jener Feſtung ihres beſten Haltes beraubt, ſtrecken endlich die Waffen und nehmen den ihnen von Philipp angebotenen Pardon an.

Luis Perez el Gallego. Wir haben hier kein Drama im eigentlichen Sinn, ſondern aneinandergereihte Situationen aus dem Leben des Luis Perez, eines edlen Galiciers, den der Drang der Umſtände zum Räuber macht. Die Idee hat viel Verwandtſchaft mit der des Tejedor de Segovia von Alcaron, ohne daß dieſes unvergleichliche Drama ganz erreicht würde. Charakteriſtik und Situationsmalerei ſind übrigens von großer Lebendigkeit. Das Hauptmotiv, welches den Helden bis zur Ergreifung des Räuberhandwerks treibt, iſt eine zu ſtarre Rigoroſität im Ehrenpunkt nach ſpaniſchen Begriffen. Luis Perez will einen Diener, der ſeiner Schweſter einen Brief überbringt und den er für den Agenten einer verbotenen Intrigue hält, umbringen, und widerſetzt ſich der Juſtiz, als ſie die Auslieferung eines zu ihm geflüchteten Portugieſen, der ſeinen Nebenbuhler ermordet hat, verlangt. Gezwungen, die Flucht zu ergreifen, hat er hierauf mancherlei Abenteuer zu beſtehen, und kehrt zuletzt, ſich wieder ſicher glaubend, nach Hauſe zurück; als er aber hier erfährt, er ſei zum Tode verurtheilt, begibt er ſich zu dem Richter, ſtellt ſeinen Bedienten als Wächter an der Thür auf, läßt ſich die Akten des Prozeſſes geben, zerreißt ſie und entflieht mit ſeinem Bedienten. Man verfolgt ihn, und er zieht ſich in einen Wald zurück, wo er ſich mit ſeinen Freunden gegen die Diener der Gerechtigkeit

vertheidigt. Zuletzt wird er durch einen Flintenſchuß hingeſtreckt und gefangen fortgeführt, aber man befreit ihn, und ſo endet der erſte Theil „der denkwürdigen Thaten des Galliciers Luis Perez.“ Der vorhandene zweite Theil iſt nicht von Calderon's Hand.

El sitio de Bredà, ein Feſtſpiel zur Verherrlichung der Einnahme von Breda durch die Spanier. Das Ganze trägt ſichtbar den Charakter eines Gelegenheitsgedichtes. An Schwung und Feuer fehlt es nicht; der Haß gegen die Feinde des Glaubens ſpricht ſich mit furchtbarer Energie aus; einzelne Schönheiten, lyriſcher und epiſcher Art, finden ſich in Menge, allein die kriegeriſchen Ereigniſſe ſind ziemlich planlos an einander gereiht, ohne ſich zum Drama abzurunden.

Gustos y disgustos son no mas que imaginacion [59]). Wir haben hier eine der feinſten und vollendetſten Dichtungen

[59]) Der Stoff iſt aus Zurita, Anales de la Corona de Aragon, Zaragoza 1610. T. I., 93, 6 — 99. Die Novelle des Bandello (II. 43), die denſelben Stoff behandelt, ſcheint ohne Einfluß auf das Drama geblieben zu ſein. Die von Zurita erzählte Anekdote iſt folgende: Die Bewohner von Montpellier, welche Stadt als Heirathsgut der Gräfin Marie an Pedro II. von Aragon gekommen war, ſahen mit Kummer die Gleichgültigkeit des Königs gegen ſeine Gemahlin, weil ſie dadurch der Hoffnung beraubt wurden, ihre Fürſtin mit einem Sohne beſchenkt zu ſehen. Als nun Pedro, welcher ein ausſchweifendes Leben führte, einſt um die Liebe einer jungen, eben ſo ſchönen als klugen Wittwe buhlte, beſtimmten die Conſuln von Montpellier dieſe, ſich zu ſtellen, als wolle ſie den Wünſchen des Königs nachgeben, in Wahrheit aber mußte die Königin ihr Bett einnehmen. Pedro, der den gemachten Bedingungen gemäß ohne Licht kommen mußte, bemerkte den Betrug erſt am folgenden Morgen war anfänglich etwas betreten über die Entdeckung, ſcherzte aber nachher ſelbſt über die wohlgemeinte Liſt der guten Leute, und fand auch, nachdem er einmal in den Armen der Gemahlin geruht hatte, dieſe ſo liebenswürdig, daß er ihr fortan treu blieb.

Calderon's, ebenſo ausgezeichnet durch die Tiefe der Pſychologie und die ſcharfe Analyſe des menſchlichen Herzens, als feſſelnd durch die glückliche Combination des Plans und den Reichthum an ſpannenden und anziehenden Situationen. Ein Vergleich mit der hiſtoriſchen Grundlage, auf welche das Stück gebaut iſt, zeigt recht deutlich die unvergleichliche Kunſt, mit welcher unſer Dichter eine magere und geringfügige Anekdote, die noch dazu von Anſtößigkeit nicht frei war, umzugeſtalten und zu verfeinern gewußt hat. Die Hauptaction iſt, daß der König von Aragon die Liebe ſeiner Gemahlin verſchmäht, ſich dagegen um die Neigung ihrer Hofdame, Doña Violante, bewirbt. Es trifft ſich zufällig, daß die Königin ſich Nachts in Violante's Gemach am Fenſter befindet, als der König ſich ihr, im Wahne, es ſei ſeine Angebetete, mit Liebesworten naht; die kluge Frau ſtellt ſich, als ſei ſie die Geſuchte, geht auf ſeine zärtliche Sprache ein und ermuthigt ihn zu ferneren Beſuchen. Bei dieſen widerholten Zuſammenkünften am Gitterfenſter nun gewinnt die Königin das Herz des Treuloſen dergeſtalt, daß, als die Aufklärung Statt hat, er reuig und beſchämt in ihre Arme zurückkehrt. Doch dies nur das Skelett einer mit vielen anderen Zwiſchenfällen verwebten Handlung.

. Saber del mal y del bien. Einfacher gegliedert und von minder reichem Inhalt, als die meiſten Werke unſeres Dichters, aber in den Seelenſchilderungen vorzüglich. Die edle und unerſchütterliche Freundſchaft in den großen Seelen des Pedro und Alvaro erinnert an Alarcons herrliches Ganar amigos. — Die geſchichtlichen Umſtände, an welche das Drama geknüpft iſt, ſind mit großer Freiheit behandelt. Alvaro iſt der Sohn des Alvares d'Almada, Grafen von Abranches, deſſen Geſchichte de la Clède in ſeiner Histoire du Portugal er-

zählt, und die traurige Begebenheit, die Alvaro dem Pedro de Lara berichtet, iſt die Cataſtrophe des Infanten Pedro von Portugal, aber die Namen ſind verändert. Noch willkürlicher verfährt Calderon mit der ſpaniſchen Geſchichte, indem er einen Alphonſo zum König von Caſtilien und Aragon macht.

Wir kommen zu den Comödien, deren Stoff aus den Geſchichten des Alterthums oder aus denen der fremden Völker neuerer Zeit entlehnt iſt. Man begegnet in dieſer Claſſe einigen der trefflichſten Dichtungen des Calderon, aber freilich auch mehreren der ſchwächſten. Die erſteren werden, wie billig, vorangeſtellt.

En esta vida todo es verdad y todo es mentira. Die untenſtehenden Citate mögen auf die außerordentliche Willkür aufmerkſam machen, mit welcher Calderon das Geſchichtliche behandelt hat[60]). Daß er den Heraklius zu einem Sohne des Mauritius macht, daß er zur Zeit des letzteren eine Königin von Sicilien und einen Herzog von Calabrien als Vaſallen des byzantiniſchen Reiches aufführt, dies Alles zeigt, wie weit er von der hiſtoriſchen Wahrheit abgewichen. Was übrigens die Grundlage ſeiner Dichtung betrifft, ſo iſt hier ein von Baronius (Annales ecclesiast.) berichtetes Factum benutzt. Nach dieſem machte, als Phokas die Söhne des Kaiſers Mauritius vor den Augen des Vaters hinrichten ließ, die Amme der Prinzen den Verſuch, ihren eigenen Sohn unterzuſchieben und ſo einen Sproſſen von königlichem Blute am Leben zu erhalten, der Verſuch aber ſcheiterte. Calderon ſetzt nun voraus, ein Sohn des Mauritius, Heraklius, ſei

[60]) Theophylactus Simocatta Historia imperatoris Mauritii., L. VIII. c. 7 — 12, das Chronicon Paschale pag. 379 ff., Theophanes Chronograph. p. 238 ff., Zonaras T. II. lib. XIV. p. 77 ff., Du Cange Familiae Byzantinae p. 106 ff., le Beau Histoire du Bas-Empire, Paris 1768. T. XII. pag. 143.

wirklich der Hinſchlachtung ſeiner ganzen Familie entgangen und der Uſurpator Phokas glaube ſich nicht eher ſicher, als bis er ihn aufgefunden und gleichfalls des Lebens beraubt habe. Der Tyrann findet am Ende zwei, von einem alten Diener des Mauritius in der Wildniß auferzogene Jünglinge, deren einer der Sohn ſeines ermordeten Vorgängers, der andere ſein eigener, ihm in früher Kindheit geraubter Sohn iſt. Die Ungewißheit des Phokas, welcher von den Beiden Heraklius ſei, und die Unmöglichkeit, es zu ergründen, ſein Hin- und Herſchwanken zwiſchen Haß und väterlicher Liebe, ſein Verlangen, den rechtmäßigen Thronerben aus dem Wege zu räumen, und doch dabei die Furcht, ſein eigenes Kind umzubringen, bilden nun den Hauptknoten des Stücks, und alle Scenen, welche unmittelbaren Bezug auf dieſes Motiv haben, ſind durchaus vortrefflich. Man kann nichts Poetiſcheres denken, als die Schilderung der in der Wildniß auferzogenen und mit ihrer eigenen Herkunft unbekannten Prinzen, die bei der erſten Gelegenheit ihre angeborene Heldennatur entfalten. Von wie hinreißender Schönheit iſt die Scene, wo Phokas die beiden Jünglinge, Heraklius und Leonido, vor ihrer Höhle im Gebirge antrifft und ſie zuerſt erfahren, daß einer von ihnen von königlichem Blute ſei! Es ſei vergönnt, eine Stelle aus dieſer Scene hier einzuſchalten. Aſtolf, der alte Diener des Mauritius, hat dem Phokas das Geheimniß enthüllt, führt ihm die beiden Jünglinge zu und ſpricht zu ihm: „So weißt du denn nun, daß der Eine von ihnen dein Sohn iſt! Wohlan, tödte die Beiden!“

Phokas. O Himmel, was hör' ich? Da ich den Sprößling meines Feindes aufſuche, den ich meiner Ruhe wegen nicht am Leben laſſen darf, finde ich zugleich mein eignes Kind, ohne es zu erkennen, und ſo fängt der Schild der Liebe

die Pfeile des Haſſes auf! Aber du, Alter, ſollſt mir bekennen, welcher von den Beiden der Sohn des Mauritius iſt.

Aſtolfo. Nein, dein Kind ſoll dem meines Herrn und Kaiſers zum Schutze dienen.

Phokas. So zwingſt du mich denn, dir den Tod zu geben, wenn du mir nicht ſagſt, wer ſie ſind.

Aſtolfo. So wird das Geheimniß um ſo mehr verborgen bleiben, denn du weißt, daß die Todten ſchweigſam ſind.

Phokas. Wohlan denn, Thor, Verräther, nicht tödten will ich dich, ſondern dich lebend in einem ſo grauſen Kerker ſchmachten laſſen, daß dieſer langſame Tod dir das Geheimniß entreißen ſoll. (Er wirft den Aſtolfo zu Boden, die beiden Jünglinge richten ihn wieder auf.)

Heraklius und Leonido. Halt ein! Vergreife dich nicht an ihm!

Phokas. Wie, ihr beſchützt ihn?

Die Beiden. Da er unſer Leben gerettet hat, iſt es nicht unſere erſte Pflicht, das ſeine zu ſchützen?

Phokas. So reizt der Gedanke, daß einer von Euch mein Sohn iſt, Euren Ehrgeiz nicht?

Heraklius. Den meinen nicht; ich will lieber als rechtmäßiger Sohn des erhabenen Kaiſers qualvoll ſterben, denn als Baſtard des Phokas und einer Bäurin leben.

Leonido. Und ich, wär' ich auch dein Sohn, will doch nicht weniger als Heraklius ſein.

Phokas. So iſt Heraklius mehr als Phokas?

Beide. Ja!

Phokas. O glücklicher Mauritius! O unglücklicher Phokas, daß nicht Einer mein Sohn ſein will, um zu herrſchen, und daß zwei die deinen ſein wollen, um zu ſterben!"

Wäre alles Uebrige in gleichem Sinne ausgeführt, ſo

würde dieſes Drama zu den vorzüglichſten des Calderon gehören; aber der Dichter hat in der Mitte des Werkes die Handlung in eine phantaſtiſche Traumwelt verſetzt, welche die Idee verſinnlichen ſoll, „daß in dieſem Leben Alles eben ſowohl Lüge wie Wahrheit ſei," und wie viel Kühnes und Hochpoetiſches man auch in dieſem Theile bewundern muß, ſo kann man doch nur die Willkür beklagen, mit welcher der großartigen und wahrhaft tragiſchen Anlage eine opernhafte Wendung gegeben worden iſt. — Man hätte nun erwarten ſollen, daß Corneille, der in ſeinem Heraklius das ſpaniſche Stück vor Augen hatte [61]), die Anlage des Calderon in reinerer Conſequenz durchführen würde; aber weit entfernt hiervon, hat der Franzoſe alles Ergreifende, was ihm ſchon von dem Spanier überliefert worden, entſtellt und in der That nichts

[61]) Es kann hieran gar kein Zweifel ſein, wenn man bedenkt, daß die Grundlage der Handlung, die in dieſer Art von der Geſchichte nicht geliefert wurde, in beiden Stücken ganz die nämliche iſt, und wenn man einzelne Verſe vergleicht, z. B. die folgenden:

Calderon: Ha, venturoso Mauricio!
Ha infeliz Focas! Quien vió,
Que, para reinar, no quiera
Ser hijo de mi valor
Uno, y que quieran del tuyo
Serlo, para morir, dos?

Corneille: O malheureux Phocas! ô trop heureux Maurice!
Tu recouvres deux fils pour mourir après toi,
Et je n'en puis trouver pour régner après moi!

Man hat in Frankreich dieſe Uebereinſtimmung zwiſchen den beiden Stücken wahrgenommen, aber umgekehrt behauptet, Calderon habe aus Corneille geſchöpft; dieſe Annahme, die wohl ſchon an ſich die Wahrſcheinlichkeit nicht eben auf ihrer Seite hat, wird ganz einfach durch das Factum widerlegt, daß Calderon's Drama ſchon 1637 gedruckt iſt, der Heraklius aber erſt im Jahre 1647 auf die Bühne kam.

weiter geliefert, als ein ordinäres und noch dazu ziemlich verworrenes Intriguenstück. Ueber die Verfehltheit dieser Tragödie ist selbst in Frankreich von jeher nur Eine Stimme gewesen.

El mayor monstruo les zelos[62]). Wir haben hier eine ächte Schicksalstragödie und wohl den ersten Keim jener wüsten Gebilde, welche, aus einer impotenten und doch nach dem Außerordentlichen ringenden Phantasie hervorgegangen, in Folge der ersten Bekanntschaft mit Calderon die deutsche Bühne überschwemmten. Aber wie tief und geistvoll ist von unserem Dichter das Verhängniß aufgefaßt, so daß es eigentlich nur als eine Vorahnung der mit ängstlichem Blick in die Zukunft schauenden Seele erscheint! Mariamne erzählt ihrem sie zärtlich liebenden Herodes, wie ihr ein Astrolog geweissagt habe, sie werde ein Opfer des größten Scheusals der Welt werden, ihr Gemahl aber werde mit seinem Dolche das, was ihm auf Erden das Liebste sei, umbringen. Der Tetrarch sucht die Gattin zu beruhigen und schleudert, um die Weissagung sicher zu vereiteln, den Dolch in's Meer. In diesem Augenblick erschallt ein Weheruf hinter der Scene; ein gewisser Ptolemäus, von der herabstürzenden Waffe getroffen, tritt, blutend und den Dolch noch in der Wunde, auf, und so kehrt das verhängnißvolle Instrument in die Hände seines Besitzers zurück; Mariamne schaudert, als sie es erblickt, aber neu eintretende Ereignisse drängen die Aufmerksamkeit auf jene Weissagung in den Hintergrund. Antonius und Cleopatra sind von

[62]) Der Stoff ist aus Josephi Antiquit. Jud. 15, 2—7, de bello Judaico 1, 17 — 22; Calderon's nächste Quelle war aber wohl ein vor mir liegendes altes Volksbuch, Historia de Herodes, Madrid, ohne Jahreszahl. Die Weissagungen, das Gemälde, die Liebe des Octavian, der unwillkührliche Mord durch den Dolch und Anderes hat der Dichter hinzuerfunden.

Octavian beſiegt worden und der Tetrarch, der gemeinſchaftliche Sache mit ihnen gemacht, wird nach Beſiegung von Mariamnens Bruder Ariſtobulus, den er gegen Octavian in's Feld geſchickt hatte, gefangen vor den Sieger geführt. Hier ſieht er in Octavians Händen ein Bildniß der Mariamne, welches dieſer dem Ariſtobulus abgenommen, und bald darauf noch ein größeres mit denſelben Zügen, welches der, durch den bloßen Anblick von Liebe entflammte Feldherr nach dem kleineren hat copiren laſſen. Herodes, von wüthender Eiferſucht erfüllt, will den Octavian in dem Augenblick, da er in das Zelt eintritt, tödten; aber in demſelben Moment ſtürzt Mariamnens Bildniß zwiſchen dem Eintretenden und dem Mörder herab und wird von dem Dolche durchbohrt. Man bewundere, mit welcher Kunſt der Dichter die Ahnung der Zuſchauer von Mariamnens endlichem Looſe durch vielfache Vorbedeutungen beſtändig rege erhält! Der Dolch bleibt nun in den Händen des Octavian, und der Tetrarch wird in einen Kerker geworfen. Zum Tode verurtheilt, ſendet er einen Boten an den Ptolemäus, mit einem geheimen Briefe, in dem er ihm aufträgt, ſogleich nach erhaltener Kunde von ſeinem Tode Mariamnen umzubringen. Aber dieſer Brief fällt in Mariamnens eigene Hände; wegen des unwürdigen Verdachtes ihres Gatten auf's Aeußerſte erzürnt, bittet ſie zuerſt zwar den Octavian um Gnade für ihn und erlangt dieſelbe, zieht ſich aber dann in ihre innerſten Gemächer zurück, indem ſie dem Herodes ſagen läßt, ſie werde ihn in Zukunft nie wieder ſehen. Dieſer, dem Ptolemäus wegen des verrathenen Geheimniſſes zürnend, will Letzteren umbringen; Ptolemäus flieht zum Octavian und führt denſelben, um ſich an Herodes zu rächen, bei Nacht in Mariamnen's Gemächer. Mariamne verweigert dem Zudringlichen Gehör; als er nicht von ihr

ablaſſen will, entreißt ſie ihm den Dolch, um ihre Ehre zu ſchützen; aber darin jene verhängnißvolle Waffe ihres Gemahls erkennend, ſchleudert ſie den Dolch zu Boden und entflieht. Octavian folgt ihr. Dann tritt der Tetrarch auf, erfährt von den Dienern die vorgefallene Scene, glaubt ſeine Ehre geſchändet, erhebt den Dolch und ſucht den Octavian, um ihn umzubringen; der Nächſte, der ihm entgegentritt, ſinkt, von ſeinem Stoße getödtet, zu Boden; aber, von dem nächtlichen Dunkel getäuſcht, hat er die eigene Gattin durchbohrt. Nachdem er ſeinen Irrthum erfahren, ſtürzt er ſich verzweifelnd in's Meer. Seine letzten Worte ſind: „Nicht ich habe ſie getödtet, ſondern ihr Schickſal war es; denn durch meine Eiferſucht, den blutigen Henker, fallend, iſt ſie ein Opfer des größten Scheuſals der Welt geworden!“

Los cabellos de Absalon[62]). Dieſer großartigen Tragödie gebührt einer der vorderſten Plätze unter den Werken unſeres Dichters; ſie hat bei dem gewaltigſten inneren Leben eine feierliche und impoſante Bewegung, bei der Fülle bald glänzender und anmuthiger, bald herber und erſchütternder Details ein mit feinſtem Kunſtgefühle durchgeführtes Ebenmaß aller Theile, und weiß die wildeſten Verirrungen der Leidenſchaft mit höchſter Naturwahrheit zu ſchildern, ohne daß die Ruhe und ideale Schönheit des ganzen Gemäldes geſtört würde. Die Kämpfe der ungehorſamen und entarteten Söhne des alten David gegen ihren greiſen Vater, die Milde und Langmuth, die Letzterer ihren Freveln entgegenſtellt, aber die durch dieſe Milde nur noch mehr angefachte Wuth der Feindſchaft, wie die eben ſo zerſtörende Liebe unter ihnen —

[62]) Das Geſchichtliche iſt aus 2. Samuelis 13—18 und Josephus Antiq. Jud. 7, 8—10.

das ſind die Grundlagen, auf denen die hinreißend ſchöne Dichtung ruht. Von der prachtvollen Eröffnungsſcene an, in welcher man über dem Gepränge des Triumphzuges ſchon das künftige Unheil wie eine Wetterwolke emporſteigen ſieht, ergießt ſich die Handlung mit unwiderſtehlicher Gewalt, in ihrem Fortgange immer dunkler und reißender werdend, bis ſie in dem von Ammon an Thamar verübten Inceſt ein Bette erlangt, in dem ſie nun in noch zuſammengedrängterer Strömung dem düſteren Abgrunde entgegenrollt. Jene Inceſt-Scene iſt furchtbar-ſchön und zeugt von der gewaltigen Kunſt des Dichters, welche einen Akt der äußerſten moraliſchen Verworfenheit ſo zu behandeln wußte, daß er keinen widrigen Eindruck, ſondern nur ein ideales Grauſen hervorbringt. Nicht minder bewunderungswürdig und im Glanze der erhabenſten Poeſie ſtrahlend iſt die Scene von Abſalon's Tode. Doch was heben wir Einzelheiten hervor, da das Drama in dem ſicheren Gleichgewicht aller ſeiner ſchönen Beſtandtheile als Ein vollendetes Ganze daſteht!

Von unendlich geringerem Werthe iſt der **Judas Macabeo** [64]), welcher auf zwei Theile berechnet war, aber nur zur Hälfte vollendet worden iſt. Ihn ſowohl, als die nun zunächſt zu nennenden Schauſpiele müſſen wir zu den ſchwächeren Productionen unſeres Dichters rechnen. Daß der hiſtoriſche Stoff in romantiſcher Verkleidung erſcheint, iſt freilich in Uebereinſtimmung mit der bei allen ſpaniſchen Dichtern hergebrachten Sitte, und kann an ſich nicht getadelt werden;

[64]) Judas Makabäus war durch das Volksbuch Historia de Judas Macabeo y sus esforzados hermanos gleichſam zum ſpaniſchen Nationalhelden geworden. Die urſprünglichen Quellen, das erſte Buch der Makkabäer Cap. 2—7 und Joſephus Antiquitates Jud. 12, 6—10 ſind bekannt.

aber Calderon hat die antike Geſchichte denn doch oft gar zu abenteuerlich und ohne Zweck entſtellt, und mehr noch muß häufig die durch hohle und prahleriſche Redensarten ſchlecht verdeckte Leerheit und Schwächlichkeit der Geſtalten, welche für griechiſche und römiſche Helden gelten ſollen, befremden. Schlegel's Bemerkung von der Auffaſſung der römiſchen Geſchichte als einer majeſtätiſchen Hyperbel ſcheint in der That nicht ganz gegründet zu ſein.

Las armas de la Hermosura (die Geſchichte des Coriolan). Eins der mißlungenſten Werke des Calderon. Der römiſche Held iſt hier Feldherr unter Romulus, und doch ſind Spanien und Afrika ſchon unterjocht, und Rom wird die Herrſcherin der Welt, die Nebenbuhlerin Jeruſalems genannt. Coriolan erſcheint ganz als Galan des ſiebzehnten Jahrhunderts, mit Mantel und Degen, iſt ſehr feinfühlend im Ehrenpunkt und huldigt fleißig den Damen; er hat unter dem Volke einen Aufruhr erregt, weil der Senat ein Geſetz erlaſſen hat, welches den Frauen verbietet, ſich zu ſchminken und Edelſteine zu tragen; bei dieſem Tumult iſt ein Senator umgebracht worden, und der Anſtifter wird deshalb in die Verbannung geſchickt. Die Sprache iſt voll geſchnörkelter Emphaſe und die Figuren verlieren ſich in ihre eigene aufgeblaſene Hohlheit. Nach einigen launigen Stellen, z. B. den Bitten des Gracioſo an den Souffleur, ihn nicht ſtecken zu laſſen, könnte man vermuthen, der Dichter habe den Gegenſtand überhaupt ironiſch behandelt; allein jedenfalls iſt klar, daß die Ironie nicht gleichmäßig die ganze Compoſition durchdringt. Aus welchen hiſtoriſchen Quellen Calderon geſchöpft hat, mag der Himmel wiſſen; die ächten Nachrichten über Coriolan bei Plutarch und Livius (II, 34—40) muß er nicht gekannt haben. Eine Zuſammenſtellung mit Shakſpear's Coriolan verdient das Stück nicht.

Darlo todo y no dar nada ſcheint gleichfalls die Frucht einer nur matten Begeiſterung zu ſein, und iſt allein in den komiſchen Partien des großen Dichters würdig. Es behandelt die Geſchichte des Apelles und der Campaspe nach Plinius Hist. Nat. 35, 36.

El secundo Scipion. Das Geſchichtliche iſt aus Livius XXVI, 28—50, aber ſehr entſtellt. Der jüngere Scipio muß ſich bequemen, ein Abbild des jämmerlichſten aller ſpaniſchen Könige, Karl's II., zu geben.

Duelos de amor y lealtad. Die Schmeichelei, durch welche der thaten- und kraftloſe Karl II. mit Alexander dem Großen, der gegen den Cyrus in's Feld zieht, in Parallele gebracht wird, iſt denn doch etwas allzu plump. Der Styl iſt geſchraubt, voll Schwulſt und Bombaſt. Bei der Schilderung der Eroberung von Tyrus ſcheint die Beſchreibung dieſer Stadt bei Curtius, L. IV. c. 4, benutzt zu ſein [65]).

La gran Zenobia [66]). Um auch dieſe Claſſe nicht zu beſchließen, ohne den Calderon in ſeinen glänzenden Eigenſchaften zu zeigen, haben wir die Erwähnung dieſes Drama's bis zuletzt verſchoben. Hier bilden das gewaltige Reich des Abendlandes und der zaubervolle Orient, die ſchleunige Erhebung und der jähe Fall des Aurelian, der Untergang der großen Königin von Palmyra und die Gegenſätze dieſer beiden wunderbaren, ſich wechſelſeitig vernichtenden Naturen ein Gemälde von brennendem Farbenglanz, deſſen Pracht noch durch

[65]) Vgl. über die letztgenannten Stücke B. Schmidt, a. a. O.

[66]) Das Hiſtoriſche iſt aus Vopiscus (Historia August. p. 217 ff.) und Trebellius Pollio Triginta Tyranni (Historia August. p. 200) Vgl. Zosimus L. I. p. 36 ff, Zonaras L. XII. p. 633 ff., Eutrop. L. IX. c. 13 und Gibbon Cap. 11.

die dem Gegenſtande angemeſſene, kühne Bilderſprache des Orients erhöht wird.

In die Mitte zwiſchen die hiſtoriſchen und mythologiſchen Schauſpiele wird füglich La Hija del Aire geſtellt. Die ſagenhaften Berichte der Alten über die Semiramis *7) ſind in den beiden Theilen dieſer Tragödie auf's genialſte zu einem glanzreichen Bilde benutzt, das eben ſo ſehr durch ſein prangendes Colorit entzückt, als wegen der künſtleriſchen Meiſterſchaft Bewunderung verdient, mit welcher die großen Maſſen der überſchwänglich reichen Compoſition geordnet und zu einem runden, in allen ſeinen Verhältniſſen harmoniſchen Ganzen verarbeitet ſind. — Semiramis, die wunderbar erzeugte Tochter einer Dianenprieſterin, von Venus beſchützt, von Dianen verfolgt, wird von früheſter Jugend an in öder Gebirgswildniß gefangen gehalten, weil ein Götterſpruch verkündet hat, ſie werde Schrecken und Unheil über den Erdkreis verbreiten, einen Fürſten zum Tyrannen machen und endlich ſelbſt von ſchwindliger Höhe niederſtürzen. Doch die Vorſorge der Menſchen kann die Erfüllung des Orakels nicht hindern. Menon, der ſiegreiche Feldherr des Ninus, kommt auf einem Heerzuge in die Gegend der Höhle, welche die wunderſame Schönheit umſchließt, und zieht ſie, der warnenden Stimmen, welche ihn davon abmahnen, nicht achtend, an's Tageslicht. Der Prieſter, dem ihre Bewahrung obliegt, gibt ſich, da er ihre Feſſeln geſprengt und nun das prophezeite Unheil über die Welt hereinbrechen ſieht, ſelbſt den

*7) S. Diodorus Siculus II. 4. Aelian., Var. Hist. VII., 1., Justin. I, 2., Valerius Maxim. IX. 3 und 4. — Von dem Schauſpiel des Virues, das dem Calderon, aber freilich nur in ganz rohen Linien, die Umriſſe des ſeinigen geliefert hat, iſt Band I. S. 296 gehandelt worden.

Tod. Bald beginnt die Verkündigung wahr zu werden. Das dämoniſche Weib iſt kaum dem Menon als Gattin verbunden, als ſie durch ihre magiſchen Reize das Auge des Königs auf ſich zieht; von einer inneren Macht, die ſie der Erfüllung des Schickſalsſpruches entgegenführt, getrieben, wirft ſie ſich dem Herrſcher in die Arme und theilt den Thron mit ihm. So fällt denn Menon als ihr erſtes Opfer; er wird von Ninus, der den Nebenbuhler unſchädlich machen will, geblendet, und ſpricht, während Semiramis als Königin des Weltreichs ausgerufen wird, ſeinen Fluch über ihr Haupt aus. Mit Sturm und Donnerſchlägen ſtimmt der Himmel in ſeine Verwünſchungen ein. Aber auch Ninus unterliegt dem „ſchönen Drachen, der durch Anſchauen tödtet.“ Semiramis ſchreitet über ſeine Leiche hinweg zur Alleinherrſchaft. Ihren Sohn Ninyas läßt ſie einkerkern, und ſo ſteht ſie da, als allmächtige Gebieterin endloſer Länderſtrecken. Benachbarte Völker bekriegen ſie, aber ſie blickt lächelnd hinab auf die Ohnmächtigen, ſchwelgt, während Dienerinnen ſie mit koſtbaren Gewändern bekleiden und ihre Locken ordnen, in den Klängen lieblicher Lieder, rückt dann in die Schlacht, erficht den Sieg, als wäre es ein Kinderſpiel, und kehrt aus dem Kampfe an den Putztiſch zurück. Aber der Uebermuth der Königin hat das Volk gereizt. Aufrührer ziehen den Ninyas aus ſeiner Verborgenheit hervor und rufen ihn zum Könige aus. Die gekränkte Semiramis zieht ſich in die geheimſten Gemächer des Palaſtes zurück, der junge König aber läßt alle Günſtlinge ſeiner Mutter und namentlich den einflußreichſten, den Admiral Phyrus, in Ungnade fallen, während er ſeine Anhänger zu den höchſten Würden erhebt. Unterdeſſen hat Semiramis in ihrer Einſamkeit den verwegenſten Plan erſonnen, um wieder zur Herrſchaft zu gelangen. Ninyas iſt ihr an

Geſtalt und Geſichtszügen ſo ähnlich, daß ſie in männlicher Tracht mit ihm verwechſelt werden kann; ſie bringt deßhalb mit Beihülfe des Phyrus Nachts in das Schlafgemach des Sohnes, entführt ihn, verſchließt ihn in einem entlegenen Theil der Königsburg, legt ſeine Kleider an und herrſcht, von Niemand, außer von Phyrus erkannt, als Ninyas. Nun werden die Regierungshandlungen des bisherigen Königs großentheils rückgängig gemacht, die früheren Günſtlinge geſtürzt, ja der falſche Ninyas tritt die angebetete Braut des wahren an Phyrus ab, der um ſie wirbt; die Verwirrung iſt allgemein, die Geſetze des menſchlichen Geiſtes, welche ſonſt die Welt leiten, ſcheinen umgeſtoßen zu ſein, und Niemand als Phyrus durchſchaut das Labyrinth, in dem der ganze Hof umhertaumelt [68]). Endlich bricht denn neuer Krieg zwiſchen Babylon und den Nachbarländern aus und Semiramis fällt im Kampfe. Das Reich iſt in äußerſter Gefahr; das Volk wähnt, nur ſeine große Königin könne es erretten, und bringt in das Gemach, in dem es ſie verborgen glaubt; aber ſtatt ihrer tritt zu Aller Verwunderung der todtgeglaubte Ninyas hervor. So iſt der Orakelſpruch zur Wahrheit geworden; das glänzende Geſtirn, das, wie ein Komet, Unheil verbreitend, aber lichtſtrahlend über die Erde hingeſchweift, iſt erloſchen, und der Gang der Dinge tritt wieder in ſein gewöhnliches Geleiſe [69]).

[68]) Bei dieſen Verwickelungen mögen dem Calderon die ähnlichen in Lope's Palacio confuso, welche aber hier noch weit überboten ſind, vorgeſchwebt haben.

[69]) »In der Tochter der Luft ſind manche Seltſamkeiten gehäuft; um einen Gegenſtand des graueſten Alterthums lagern ſich die ſonderbarſten, künſtlichſten Intriguen, die Emphaſe der Schilderungen und Erzählungen geht in's Ungeheuerliche, das modernſte Komiſche begleitet das

Die mythologiſchen Schauſpiele des Calderon wurden faſt ſämmtlich auf königlichen Befehl oder ſonſtige höhere Veranlaſſung geſchrieben, und waren beſtimmt, bei feierlichen Gelegenheiten, Vermählungen und dergleichen am Hofe aufgeführt zu werden. Sie fallen in dieſer Hinſicht unter die Rubrik der fiestas, wohin außerdem (um eine ſchon gelegentlich gemachte Bemerkung zu wiederholen) noch verſchiedene der hiſtoriſchen ſo wie der aus den Ritterromanen entlehnten Comödien gehören. Beſonders auf dieſe Feſtſpiele beziehen ſich die folgenden trefflichen Worte von Jovellanos: „In dem

ganze weitſchichtige Gedicht hindurch die mythiſche Handlung; aber es läßt ſich behaupten, daß dieſe Dinge, welche in allen Stücken von Calderon vorkommen, gerade in dieſem am meiſten durch den Stoff geboten ſein und deshalb auch hier zu der relativ höchſten Harmonie verſchmolzen erſcheinen möchten. Denn eine Wunderfabel hat er behandelt, und den Mittelpunkt derſelben bildet ein Charakter, mit dem die Vorſtellung das Abenteuerlichſte und Fremdeſte verknüpft. Iſt aber in dieſem Gebiete des Excentriſchen noch eine Steigerung möglich, ſo wird ſie durch die Scene der Handlung hervorgebracht. Zu Ninive und Babylon geht ſie vor, an Orten, wo die Einbildungskraft ihr ausſchweifendſtes Feſt feiert. Gerade einem ſolchen Stoffe ſind alſo tolle Willkührlichkeiten, grelle Contraſte, auffallende Verwickelungen gemäß.“ — „So viele Schönheiten der erſte Theil hat, ſo übertifft ihn doch der zweite bei weitem an tragiſcher Concentration, Neuheit der Erfindung und unverbrauchten Reizen. Die erſten Scenen des letzteren, wo Semiramis in der Fülle ihrer Herrlichkeit erſcheint, haben an Kühnheit, Pracht und Glanz nicht ihres Gleichen. Was die Rollenvertauſchung zwiſchen der Königin und Ninyas und das darauf gegründete bunte Verirſpiel mit ſeinen Täuſchungen und Attrappen betrifft, ſo kann man dieſe Auftritte comödienhaft nennen, wenn man nur zugibt, daß es die ſinnreichſten Comödienſcenen ſind, die je geſchrieben wurden, und daß ſich in den Schickſalen dieſer Bittſteller, Dankenden, Günſtlinge die reifſte Beobachtung und die ſchalkhafteſte Weisheit offenbart.“ K. Immermann.

Theater von Buen Retiro öffnete Philipp IV. allen Talenten ſeiner Zeit eine glorreiche Paläſtra, und alle Künſte brachten wetteifernd ihre Gaben in dieſem Tempel der Illuſion und ſüßer Freuden dar. Die Muſik, früher auf die Guitarre und den einfachen Geſang beſchränkt, erhob ſich zu der höheren Kunſt der Harmonie, indem ſchon drei- und vierſtimmig geſungen wurde; der Tanz fügte ſeine gemeſſenen und ausdrucksvollen Bewegungen hinzu, um die Illuſion und den Reiz der Augen zu erhöhen und die Malerei vermehrte die Gegenſtände dieſer Illuſion, indem ſie den durch die Mechanik erfundenen Maſchinen und Decorationen anmuthige und bedeutungsvolle Formen lieh und Alles mit der Magie ihrer Farben belebte; die Poeſie endlich, von den verſchwiſterten Künſten gehoben, entfaltete ihre Kräfte und breitete ihre Flügel aus, und indem ſie durch alle Zeiten und Regionen ſchweifte, war in der Geſchichte und in der Fabel, in der Natur und in der Politik keine That und kein Ereigniß, das ſie nicht nachgeahmt und auf die Scene gebracht hätte. So beeiferten ſich denn alle Talente, in dieſer Bahn Beifall oder Vortheil zu erringen; weder Amt noch Stellung noch Stand hielten irgend Einen von dem eröffneten Pfade des Ruhmes zurück, und indem Alle durch Protection und Belohnung ermuthigt wurden, ſah man, wie hoch ſich das Talent, wenn von Macht und Achtung gehoben, aufſchwingen könne. Von den zahlloſen Dramen, welche durch dieſen Wettkampf hervorgerufen wurden, hören wir einige noch immer mit Vergnügen auf unſerer Scene; aber die von Calderon und Moreto, welche damals den erſten Preis gewannen, ſind auch heute noch vor allen anderen unſer Entzücken, und werden es bleiben, ſo lange wir unſer Ohr nicht der lieblichen Stimme der Muſen verſchließen."

Dem Zwecke, die Hoffeſte zu verherrlichen, entſprechend,

ſind die hier in Rede ſtehenden Dramen faſt ſämmtlich auf theatraliſche Pracht berechnet, und Göttererſcheinungen, Erdbeben, Feuerregen werden von dem Dichter ſehr abſichtlich herbeigeführt, um dem Maſchiniſten und Decorateur von Buen Retiro zur Entfaltung ſeiner Künſte Gelegenheit zu geben. Sehr häufig ſind auch Geſangſtücke eingelegt, und dieſe, verbunden mit der übrigen bunten ſceniſchen Erſcheinung, führen einen opernartigen Charakter herbei; indeſſen geht die Poeſie nicht in der Muſik unter, die Schweſterkunſt wird nur zu Hülfe gerufen, um auf ihre Art den Gehalt der Dichtung zu verdollmetſchen. Nur von einem dieſer Schauſpiele, La purpura de la Rosa, wird berichtet, es ſei ganz geſungen worden. Was den dichteriſchen Werth anlangt, ſo gehören einige zu den vortrefflichſten Werken Calderon's und tragen die antiken Mythen auf die ſinnigſte Weiſe im Style der Romantik vor; der dichteriſche Beſtandtheil bleibt hier immer die Hauptſache und braucht die äußere Pracht nur als ein reizendes Gewand. In anderen dieſer fiestas dagegen bemerkt man nur allzu ſehr, daß der Dichter mehr auf Beſtellung arbeitete, als dem drängenden inneren Impulſe folgte; der überwiegende ſceniſche Pomp, der die hier und da aufleuchtenden poetiſchen Funken erſtickt, kündigt den Verfall der Bühne an und ſcheint den Dichter in dieſen Verfall mit hinabzureißen. Daß übrigens ſpaniſche Motive, Figuren und Situationen, daß caſtilianiſche Eiferſucht und Rache in die alte Fabelwelt hineingetragen ſind, und moderne Namen ſich unter die griechiſchen miſchen, wird Niemand befremden, indem in allen dieſen Dichtungen die Mythologie durchaus wie etwa eine phantaſtiſche Sage aus dem Kreiſe von Karl dem Großen behandelt iſt.

Da das Weſentliche des Inhalts der mythologiſchen Schauſpiele ſchon durch den Titel angegeben wird, eine genauere

Anſchauung von Calderon's Behandlungsweiſe des Stoffes aber nur durch ſehr weitläuftige, uns hier nicht verſtattete. Beſprechungen gegeben werden könnte, ſo begnügen wir uns in Bezug auf die folgenden Stücke mit einigen Andeutungen.

El mayor encanto Amor. Die Homeriſche Circe hatte, bevor ſie zu unſerem Dichter gelangte, vielfache Wanderungen durch die Werke der romantiſchen Dichter gemacht; wir erinnern nur an die Morgana im Lanzelot und bei Bojardo, an Arioſt's Alcina und Taſſo's Armida. Calderon hat in einer Dichtung, deren Grundlage Odyſſee X. 135—574 und XII. 8 — 141 iſt, einige Züge aus jenen romantiſchen Umbildungen der alten Sage, namentlich aus dem befreiten Jeruſalem, Geſ. 16., und dem Orlando furioso, C. 6. aufgenommen. — Ganz wiedergeboren mit allen ihren Reizen iſt die alte Fabel in dieſem Drama, aber in durchaus neuer, überall das Gepräge des Romantiſchen tragender Geſtalt. Wie die Gefährten des Ulyß beſtrickt wurden von der Schönheit der Circe und ihres paradieſiſchen Aufenthalts, ſo fühlt ſich auch der Leſer angehaucht vom Säuſeln der Wolluſt, und glaubt ſich auf ein Zaubereiland verſetzt, von dem er hinabblickt auf das blauende Meer, auf die himmliſchen Küſten, die ſich ſchmachtend an ſeinen Buſen ſchmiegen und auf die ſanft geſchwungenen, wie von Liebesluſt ſchwellenden Hügel.

El Golfo de las Sirenas, eine Fiſcher-Ekloge (Egloga Piscatoria), iſt eine Fortſetzung des vorigen Stücks, und ſtellt die Verfolgungen dar, die Odyſſeus vom Zorn der Circe und der Venus zu erleiden hat. In Scylla und Charybdis ſind die Verführungen der Vernunft durch die Sinnenreize allegoriſirt.

El monstruo de los jardines. Der alte Mythus, der

in dieſem Drama behandelt iſt, wird aus cykliſchen Dichtern erzählt im Scholium zur Ilias XIX. 332; Calderon aber ſchöpfte wohl zunächſt aus Ovid Metamorph. XIII. 162 und Arsamat. I. 689. Achill, von ſeiner beſorgten Mutter in Waldeinſamkeit und aller Welt verborgen auferzogen, vermag, zum Jüngling aufgewachſen, der Sehnſucht nach dem Leben nicht länger zu widerſtehen und entflieht ſeiner Klauſe. Von den Reizen der Deidamia gefeſſelt, hüllt er ſich in Weibertracht und lebt, von Niemand erkannt, in ſtiller Liebestrunkenheit am Hofe der ſchönen Fürſtin, bis der Ruf des Krieges in dies arkadiſche Leben dringt und ſeine Seele aus dem Taumel geiſtig-ſinnlicher Trunkenheit zu den höheren Pflichten des Mannes weckt. Das üppig-weiche Licht, das über dieſem Gemälde liegt, der ſanfte Schwung der Lyrik, der es durchhaucht, die lieblichen Schilderungen der zarteſten Liebesſchwärmerei, die Pracht und der Glanz in den Feſten am Königshofe von Skyros und im Hintergrunde das Kriegsgetümmel der griechiſchen Helden, — dies Alles vereinigt ſich, um Hörer oder Leſer in einen Rauſch des Entzückens zu verſetzen.

Eco y Narciso, ein Gegenſtück zu dem vorigen und ihm in keiner Hinſicht untergeordnet, iſt nach der bekannten Fabel in Ovid's Metamorphoſen III. 359—510. Es wurde nach der Andeutung am Schluſſe auf höheren Befehl geſchrieben und zum erſten Mal vor dem König und der Königin auf der Bühne von Buen Retiro aufgeführt. „Wie auflöſend in Wohllaut — ſagt Malsburg — iſt dies arkadiſche Gedicht vom Narciß! Eine Oper in Worten! Hier wird uns der muſikaliſche Genuß auch ohne begleitende Muſik klar. Auf das höchſt Ergreifende und Auffallende iſt es hier minder abgeſehen; es iſt ein ſüßes Spiel in dem grüngoldigen Arkadien mit ſeinem rein-blauen Himmel; alles Tragiſche darin

darf auch nur ſpielend berühren und zerfließt zauberiſch zum ſanften Geſange melancholiſch ſchwingender Saiten. Das ganze Gedicht iſt Ton und Blume, und trotz des Gewitterſturms umſpielt uns die reizende Kataſtrophe wie ein ſanftes fernes Hirtenlied [70]).“

Ni Amor se libra de Amor behandelt das liebliche Märchen von Amor und Pſyche, deſſen Quelle Apulejus iſt, auf ſo vorzügliche Art, daß man dieſem Drama einen der erſten Plätze unter den Calderon'ſchen Stücken dieſer Gattung anweiſen muß. Von den übrigen mythologiſchen Schauſpielen unterſcheidet es ſich durch die unverkennbar hervortretende Symbolik. Der letzte Theil der Apulejiſchen Erzählung, die Reue und Strafe der Pſyche, iſt ſehr abgekürzt. — Schon Lope de Vega hatte ein Drama Psiquis y Cupido geſchrieben (ſ. Vorrede zum Peregrino), das aber nicht mehr vorhanden zu ſein ſcheint.

Zelos aun del aire matan. Mit der Fabel von Cephalus und Procris aus Ovid Metam. VII. 794, iſt Heroſtrat, der den Tempel der Diana in Brand ſteckt, ſehr kunſtreich in Verbindung gebracht. Auch dieſes Drama gehört zu den vorzüglichſten der vorliegenden Claſſe und enthält wahrhaft geniale Partien.

El Faetonte oder el hijo del Sol Faeton. Ein Feſtſpiel, in dem Calderon die bekannte Mythe aus Ovid's Metam. I. 748 ff. und II. 1. ff. mit großer Freiheit behandelt und nach vielen ſelbſt erfundenen Motiven verändert hat.

70) Welche Zauberwildniß
Feſſelt Ohr und Blick?
Blume jedes Bildniß,
Jedes Wort Muſik!

Platen.

Phaethon und Peleus ſind beide in die Thetis verliebt und der Erſtere verliert bei'm Lenken des Sonnenwagens die Beſinnung, weil er ſieht, wie Peleus die Thetis mit Gewalt entführt.

Apolo y Climene kann als erſter Theil des Faetonte angeſehen werden. Clymene, Tochter des Admet, wird aus Furcht vor einem Orakel in einer Wildniß erzogen. In dieſe wird dann Apollo von Jupiter hinabgeſchleudert. Hiermit iſt die Liebe der Clytie zu Apoll aus Ovid Metam. IV. 256 und der Umgang des Zephyrus mit Flora aus Ovid Fasti V. 195 in Verbindung gebracht. Das Drama trägt trotz vortrefflicher Einzelheiten (wohin namentlich die nächtliche Gartenſcene mit dem Haſch- und Verſteckſpiel zwiſchen den verſchiedenen Liebespaaren gehört) eine gewiſſe innere Leere und Hohlheit zur Schau, welche hier, wie noch in mehreren anderen Stücken dieſer Gattung beweiſt, daß das Dichterfeuer nicht immer emporlodert, wenn ein König es befiehlt.

Los tres mayores Prodigios. Der Ort der Aufführung war wahrſcheinlich der Garten von Buen Retiro. Die Bühne hatte drei Abtheilungen neben einander, auf denen die drei Akte von drei verſchiedenen Truppen geſpielt wurden. Dies Feſtſpiel iſt eine der ſchwächſten Productionen unſeres Dichters.

Fortunas de Andromeda y Perseo. Der Inhalt dieſes, mit viel Muſik und Decorationsweſen, aber zugleich auch mit reicher Poeſie prangenden Drama's iſt aus Ovid Metam. IV. 609 ff., die Grotte der Morpheus aus Metam. XI. 592, und die Darſtellung des Tartarus aus Metam IV., 432.

La fiera, el rayo y la púrpura. Ein opernhaftes Stück Handlung von höchſt buntem Inhalt und reichlich mit Wundererſcheinungen, Geſängen und Tänzen aufgeputzt. Der poe-

tiſche Gehalt wiegt nicht eben ſchwer. Die Mythen von Anararete und von Pygmalion (aus Ovid's Metamorphoſen XIV. 698 und X. 243) ſind mit einer dritten Fabel von eigener Erfindung des Dichters verbunden.

El Laurel de Apolo, nach des Dichters eigenen Worten „keine Comödie, ſondern nur eine kleine Fabel, in welcher, wie bei den Italienern, abwechſelnd geſungen und geſprochen werde." Der Stoff, die Verwandlung der Daphne in einen Lorbeer, Apollo's Sieg über Python und ſein Streit mit Cupido, iſt aus Ovid Metam. I. 438 ff. Am Schluß wird dem König der Lorbeer überreicht.

La Purpura de la Rosa behandelt die reizende Mythe von Venus und Adonis nach Ovid Met. X. 503 in ſehr zierlicher Weiſe. Auch die Loa mit allegoriſchen Figuren hat ſich erhalten. Das Stück ſelbſt beſteht nur aus einem Akt und iſt nach der ſpaniſchen Terminologie keine Comedia, ſondern eine Zarzuela, wie es auch in den alten Editionen genannt wird. Die neueren Ausgaben des Calderon haben Unrecht, die genaueren Bezeichnungen in den Ueberſchriften der Schauſpiele wegzulaſſen.

Amado y aborrecdo. Nur die Namen ſind aus der Mythologie, die ſinnvolle Erfindung gehört ganz dem Calderon. Es iſt ein Streit zwiſchen Venus und Diana, ob Haß oder Liebe ſtärker ſei; ſie erproben dies an einem Sterblichen; die Wage ſchwangt lange, aber endlich ſiegt die Liebe.

Fineza contra fineza, im Inhalt dem vorigen verwandt und gleich dieſem von ſelbſterfundenem, nur an die Mythologie geknüpften Plan. Weder Erfindung noch Ausführung erheben ſich über die Mittelmäßigkeit. Beim dritten Akt mag dem Dichter die Geſchichte von Olinth und Sophronia im Taſſo vorgeſchwebt haben.

Fieras afemina Amor behandelt die Thaten des Hercules. Das Maſchinenweſen, das dabei zur Anwendung kam, muß höchſt complicirt geweſen ſein, denn faſt alle dem Hercules zugeſchriebenen Heldenthaten gehen hier auf der Bühne vor ſich. Unter Anderem erklimmt er den Gipfel des Parnaſſus, ſchwingt ſich dort auf den Pegaſus und reitet dann durch die Lüfte davon, um den Drachen, der die Aepfel der Hesperiden bewacht, zu bekämpfen. In der Loa ſind der öſtreichiſche Doppeladler, der Phönix, der Pfau, die zwölf Monate und die zwölf Zeichen des Thierkreiſes die handelnden Perſonen. — Den Werth des Ganzen können wir nicht eben hoch anſchlagen.

Von ſehr ähnlicher Compoſition, wie die mythologiſchen, und gleichfalls auf Feſſelung der Sinne durch ſceniſchen Pomp und häufigen Decorationswechſel berechnet, ſind die meiſten derjenigen Schauſpiele, deren Inhalt Calderon aus älteren Romanen und Gedichten geſchöpft hat. Nach den Worten im Maestro de danzar

Las locuras
De Esplandian y Belianis,
Amadis y Beltenebros
A pesar de Don Quijote
Hoy à vivir han vuelto

kann man ſich wundern, daß der Dichter die abenteuerlichen Erfindungen der Ritterbücher auf die Bühne gebracht habe, und es iſt in dieſer Hinſicht ſpöttiſch bemerkt worden, die Recken, Rieſen und bezauberten Fräulein des Amadis und Esplandian hätten ſich, nachdem Don Quijote ſie aus den Büchern vertrieben, auf das Theater geflüchtet; allein Niemand wird läugnen, daß Calderon die wüſte Phantaſtik jener

alten Romane veredelt und in das Bereich der höheren Poeſie erhoben habe. Freilich iſt die Handlung eher epiſch und der Stoff konnte ſeiner Natur nach kaum zu einer ächt-dramatiſchen Compoſition geſtaltet werden; allein trotz dieſes Gebrechens, an dem die hierher gehörigen Stücke Calderon's leiden, wer vermag den Reizen dieſer romantiſchen Zauberwelt, wie ſie hier mit allen Gaben der Dichtkunſt ausgeſchmückt und in's Gewand der blühendſten Sprache gekleidet iſt, zu widerſtehen? Der Glanz der Feerei, auf deren Wink ſich prachtvolle Schlöſſer inmitten von Wüſten erheben, unſichtbare Chöre ſüße Geſänge anſtimmen und wollüſtige Nymphen den Krieger nach ſeiner Mühſal in ihre Arme ſchließen; die Pracht der Scenerie, die uns bald in duftende Luſthaine, unter den Schatten von Myrthen- und Orangenbäumen, bald in goldfunkelnde Paläſte, bald auf bezauberte Eilande verſetzt; die Fülle romantiſcher Abenteuer in einem Wunderlande, wo ſich jeder Traum der Phantaſie verkörpert, dies Alles in einer Darſtellung, welche durch die reichſte Kunſt des Pinſels tauſendfache Schönheit gewinnt, umgaukelt den Geiſt mit den lieblichſten Bildern und lullt ihn in eine ſüße Vergeſſenheit der Wirklichkeit. Es iſt in dieſen Dramen auf einem anderen Gebiete der Dichtung Aehnliches geleiſtet, wie in den Geſängen des Arioſt.

La puente de Mantible[71]). Eine Dichtung, welche recht

[71]) Der Stoff iſt geſchöpft aus der Historia del Emperador Carlo Magno y de los doce Pares de Francia y de la batalla que hubo Oliveros con Fierabras, Rey de Alexandria. Sevilla 1528. Folio. Aus dieſer Geſchichte nahm auch Don Quijote das Recept zu ſeinem unvergleichlichen Balſam, und ihre Glaubwürdigkeit vertheidigt er (I. 49) mit den Worten: »Welcher Scharfſinn vermöchte Andere zu überreden, daß die Geſchichte der Infantin Floripes, des Gui von Bourgogne, oder

in dem extravaganteſten Wunderbaren ſchwelgt. Der Kriegszug Karl's des Großen gegen den Saraceniſchen Rieſen Fierabras, die raſtloſen Kämpfe zwiſchen den mauriſchen und den chriſtlichen Rittern, das feenhafte Local mit dem grünen Fluß, der entſtehenden und verſchwindenden Zauberbrücke und dem magiſchen Schloß, das auf den Kopf eines bronzenen Zwerges gegründet iſt, — dies bietet den Rahmen zu der Liebesgeſchichte des Guido von Burgund und der Floripes dar. Erſterer iſt nebſt anderen fränkiſchen Rittern von Fierabras gefangen und in das verzauberte Caſtell geſperrt worden, um am nächſten Morgen getödtet zu werden. Floripes, die Schweſter des Fierabras, dringt in den Kerker des Geliebten und ermordet die Wächter deſſelben; aber Fierabras eilt herbei und belagert das Caſtell, um ſeine Schweſter, ſo wie die chriſtlichen Ritter durch Hunger zur Uebergabe zu zwingen. Bei einem Ausfalle wird Guido gefangen genommen, und eben ſoll er, trotz der Bitten der Floripes, hingerichtet werden, als er durch ſeine Kampfgenoſſen wieder befreit wird und ſich nun durch das Heer des Fierabras ſchlägt, um Kaiſer Karl Nachricht von der hülfloſen Lage ſeiner Pairs zu bringen. Der Kaiſer iſt von dem Saracenenreiche durch einen furchtbar toſenden Fluß getrennt, über welchen nur die Brücke

die des Fierabras mit der Brücke von Mantible erlogen ſei? Das Alles, behaupt' ich, iſt ſo wahr, wie daß es jetzt Tag iſt.« — Die älteſte Behandlung der Sage von Fierabras iſt wohl das provenzaliſche Gedicht, das Immanuel Becker 1830 nach dem Manuſcript herausgegeben hat. Die früheſte Bearbeitung in Proſa ſcheint der Roman de Fierabras le Géant, Genève 1478. Fol. (auf der Pariſer Bibliothek) zu ſein, und aus dieſer iſt wahrſcheinlich der oben angeführte ſpaniſche Roman hervorgegangen. S. Büſching's und von der Hagen's Buch der Liebe, Berlin 1809. S. XXXVI. ff., woſelbſt auch S. 143 die alte deutſche Verſion zu finden iſt.

von Mantible führt, die von dem Rieſen Galafre bewacht wird; Guido aber ſtürzt ſich mit ſeinem Roſſe in die Wellen und gelangt ſo zu ſeinem Gebieter. Fierabras, von der Flucht des Ritters unterrichtet, eilt nach der Brücke und bietet dort mit ſeinen Rieſen auf der einen Seite dem Kaiſer und dem andringenden Chriſtenheere, auf der anderen den aus dem Caſtell unter Anführung ſeiner Schweſter Floripes herbeieilenden Rittern Trotz. Aber der Sieg entſcheidet ſich für die Chriſten, die Brücke wird von ihnen geſtürmt, Fierabras ſtürzt von derſelben herab zu den Füßen des Kaiſers hin, noch im Untergange ſeinem Ueberwinder drohend; Karl aber gibt Befehl, ihn milde zu behandeln, und Floripes reicht dem Guido ihre Hand.

El Jardin de Falerina behandelt die aus Bojardo [72]) bekannte Heldenthat des Roland, wie er die Zauberkunſt der Fee Falerina beſiegt und die in ihrem magiſchen Garten gefangenen chriſtlichen Ritter und Damen befreit. Auch dieſes Drama ſtrahlt in dem vollſten Glanze der romantiſchen Ritterdichtung und ſpricht durch den Adel und die Zartheit der Geſinnung, durch den ächten Geiſt der Chevalerie, den es athmet, ebenſo die Seele an, wie es durch die Pracht der Maſchinerie die Phantaſie entzückt.

El castillo de Lindabridis. Ein von Wunderbegebenheiten, unglaublichen Vorfällen und Thaten, kurz von den magnanime menzogne des phantaſtiſchen Ritterthums ſtrotzen-

[72]) Der Orlando inamorato des Bojardo war ſchon früh durch zwei Ueberſetzungen in Spanien heimiſch geworden. Die älteſte in Proſa führt den Titel: Espejo de Cavallerias. Sevilla 1535 y 1536; die folgende iſt von Franc. Garrido de Villena, Alcalá 1577 und Toledo 1581. Aus einer dieſer Ueberſetzungen hatte wohl Lope de Vega ſeinen Jardin de Falerina geſchöpft, den er in der Vorrede zum Peregrino nennt. Die Dichtung iſt bei Bojardo C. II, C. 3, 66 ff. und Canto 5, 18.

des, aber überaus anmuthiges Gedicht, das ſeinen Stoff aus dem berühmten Roman Cavallero del Febo, Espejo de Principes y Caballeros, entlehnt [73]). Die Tartariſche Prinzeſſin Lindabridis iſt durch ihren Bruder vom Throne verdrängt worden, und dieſer will ihr nicht anders den geraubten Platz wieder einräumen, als wenn ſie einen Gemahl findet, der ihn ſelbſt an Tapferkeit und Weisheit übertrifft. Nun durchreiſt ſie in einem durch Zauberkunſt gebauten Palaſte die Lüfte und ſchweift von Land zu Land, um den Gatten, deſſen ſie bedarf, ausfindig zu machen. Die Zahl derer, welche, von ihren Reizen und der glänzenden Ausſicht gelockt, ſich als die Würdigen zu bewähren hoffen, iſt ſehr groß. Die Kämpfe der Nebenbuhler und verſchiedene, mit der Haupthandlung verflochtene Abenteuer des Ritters Phöbus und des Prinzen Roſikler erfüllen nun das Stück, das mit dem großen entſcheidenden Turnier und mit der Vermählung von Roſikler und Lindabridis ſchließt.

Hado y divisa de Leonido y Marfisa [74]). Nach Vera

[73]) Bibliographiſche Nachweiſungen über dieſen einſt ſo berühmten und in faſt alle europäiſche Sprachen überſetzten Roman, welcher »die unſterblichen Thaten des Sonnenritters und des Prinzen Roſikler, der beiden Söhne des großen Kaiſers von Trebacio, ſo wie nicht minder die wunderſamen Liebſchaften der höchſt ſchönen und vortrefflichen Prinzeſſin Claridiana« enthält, gibt am genaueſten und vollſtändigſten Gräße in dem Lehrbuch der Literärgeſchichte Band II, Abth. III, erſte Hälfte S. 315 und 411.

[74]) Der Inhalt iſt im weſentlichſten aus Bojardo Orlando inamorato, T. II. C. 1, 70 ff. und Arioſt 36, 26 — 28 und 59 ff., doch mit vielfachen Veränderungen, welche wahrſcheinlich machen, daß Calderon nicht unmittelbar aus den genannten Quellen, ſondern aus ſpaniſchen Romanen ſchöpfte, welche die urſprüngliche Sage ſchon umgeſtaltet hatten. Die Geſchichte der Marfiſa, der kriegeriſchen Schweſter des Rüdiger (welchen Letztern Calderon Leonido nennt) findet ſich ſchon im Aſpramonte, dem ungedruckten 7ten Buch

Taſſis das letzte Werk des Calderon, im einundachtzigſten Jahre des Dichters geſchrieben. Gleichwohl haben wir hier die Glut einer Jünglingsphantaſie und nur wenige von den Schwächen, welche den übrigen Schauſpielen aus der ſpäteren Lebenszeit unſeres Autors eigen ſind; wie B. Schmidt richtig bemerkt, ſcheint das Licht vor dem Erlöſchen noch einmal hell und ſtark aufgelodert zu ſein. Die Handlung mit dem reichen Wechſel ihrer verſchiedenartigen Bilder und Situationen, mit ihren, ſich in Liebe und Kampf ſo kühn umhertummelnden Rittern und ihren amazonenhaften Frauen, zieht wie ein lieblicher Traum an dem Geiſte vorüber, eine ſanfte Liebesſchwärmerei durchathmet die Empfindungsgemälde, und die bald erhabene und kühne, bald anmuthige und holde Sprache trägt den reichſten Schmuck hinzu, um den Reiz des Ganzen zu erhöhen. Es lohnt daher wohl der Mühe, den Inhalt der Dichtung hier näher anzugeben. Arminda, Fürſtin von Trinakrien, und ihre beiden Anbeter, die Fürſten von Rußland und von Schwaben, verfolgen den Leonido mit gezückten Waffen, und dieſer hat nur eben noch Zeit, ſich mit einem treuen Gefährten in eine Barke zu werfen und ſchnell rudernd ſeinen Verfolgern zu entgehen. Der Flüchtling hat unerkannt bei einem Turnier Arminda's Bruder getödtet, weil dieſer geprahlt, ſeine Braut Mitilene ſei die ſchönſte Dame auf Erden. Arminda verſpricht demjenigen ihre Hand, der ihr den Mörder todt oder lebendig ausliefern werde, und die Fürſten eilen davon, um den ſüßen Lohn zu

der Reali di Francia und war einzeln behandelt in La Marfisa di P. Aretino, s. l. e. a.; Marfisa Bizarra di Giov. Battista Dragoncino da Fano, Venezia 1531, 4to; und Amor di Marfisa del Danese Cataneo, Venezia 1562. — S. B. Schmidt über die italieniſchen Heldengedichte aus dem Sagenkreiſe Karl's des Großen, S. 277.

erringen. — Die Scene wird von Trinakrien nach Mitilene verlegt. Leonido landet mit dem Gefährten, wirft Rüſtung und Schild in eine am Strande befindliche Grotte und eilt, ein Obdach ſuchend, weiter. Marfiſa, in Felle gehüllt, tritt aus der Grotte, findet die Waffen und wird von einem ahnungsvoll ſehnſüchtigen Gefühl ergriffen; der alte Zauberer Argante aber führt ſie mit Gewalt in die Höhle zurück. Jetzt tritt die Fürſtin Mitilene mit glänzendem Gefolge, unter Muſik und Geſang auf; ſie will aus Neugier Marfiſa rauben, und die Muſik ſoll ihr dazu behülflich ſein, da Hirten, welche die wunderbare Bewohnerin der Grotte oft in der Ferne geſehen, ihr berichtet haben, dieſelbe werde von den Klängen der Muſik unwiderſtehlich angezogen. Neue Vorfälle jedoch hindern dieſen Vorſatz; Leonido, ſich für einen ſchiffbrüchigen Kaufmann ausgebend, wirft ſich hülfeflehend zu Mitilenens Füßen nieder, und gleich darauf langt die Nachricht an, ihr Bräutigam ſei von Leonido getödtet. Die Fürſtin gelobt Rache und eilt davon, indem ſie verkündigt, das Erbrecht auf den Thron von Trinakrien ſei durch jenen Tod ihr zugefallen. Leonido, froh daß man ſeiner nicht weiter achtet, bleibt allein zurück; da tritt ihm Marfiſa entgegen und Beide werden gleich bei'm erſten Anblick von zärtlichen Gefühlen für einander ergriffen. Der Jüngling will die Schöne ihrem finſteren Aufenthalt entführen, da ſtürzt die Furie Megära, von Argante aus der Hölle beſchworen, hervor und fliegt unter Sturm und Erbeben mit Marfiſa durch die Lüfte davon. — Im zweiten Akt iſt Alles wieder ruhig; Leonido naht ſich von neuem, um ſeine Waffen zu holen und Marfiſa zu ſehen, wälzt das Felsſtück von der Grotte zurück und erblickt die Jungfrau in einer Halle von Kryſtall inmitten holder Nymphen, die ſie ſchmücken und ihr Ohr durch lieb-

[illegible] Gefangene [illegible]. Der [illegible] hat eine [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] um sie [illegible] die [illegible] zu [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] zu [illegible] [illegible] [illegible] zu [illegible] [illegible] zu [illegible] und [illegible] [illegible] er [illegible] Einladung von dem Herzog von [illegible] [illegible] werden sei [illegible] [illegible] [illegible], und [illegible] Arminda [illegible] Bruder getödtet habe. [illegible] zeigt ihm [illegible] [illegible] sie, unterrichtet von den beiden [illegible] nach dem Mörder ihres Bruders suche. Die Liebe [illegible] der [illegible] der ihm drohenden Gefahr [illegible]: [illegible] von der [illegible] [illegible] [illegible] zwei Kleinode aus, welche sie [illegible] Zeichen tragen und welche sie zu ihrem Erkennen sich ganz ähnlich finden. — Die nächste Scene ist wieder in Trinacrien; Mitilene landet mit gewaltigem Heere, um die Insel zu erobern, und schon steht Arminda ihr mit den Ihrigen kampfgerüstet gegenüber, da entsteigt Megära dem Krater des Aetna. Feuer- und Lavaströme ergießen sich nach allen Seiten und Mitilene flieht auf ihre Schiffe. Arminda schwebt in Gefahr, in ihrem Zelte zu verbrennen, Leonido aber, in gemeine Kriegertracht gehüllt, rettet sie von dem Flammentode. — Im dritten Akt sind wir in Arminda's Palast. Casimiro, Oheim der beiden sich bekriegenden Fürstinnen, ist gekommen, um ihren Streit beizulegen; der Anblick Leonido's, welcher als Retter Arminda's freien Zutritt im Palaste hat, erfüllt ihn mit einem seltsamen Gefühl. Arminda (welche den Mörder ihres Bruders nicht von Angesicht gesehen hat, nur weiß, daß er Leonido heißt, und daher auch ihren Lebensretter, der einen falschen Namen

angenommen, nicht als ſolchen erkennt) trägt dem Leonido, zu dem ſie eine ſanfte Neigung blicken läßt, auf, den Mörder zum Zweikampf auf Tod und Leben zu fordern; ihre Hand ſoll der Lohn des Siegers ſein. Leonido bleibt beſtürzt zurück, ſein Freund aber reißt ihn aus der Verwirrung und erbietet ſich, ſeine Waffen zu holen, ſie anzulegen und ſich dann als Leonido ihm gegenüber zu ſtellen. — Wieder ſieht man die Grotte auf Mitilene; der Freund tritt auf, die Waffen zu holen, aus dem Hinterhalt aber erſchießt ihn der Fürſt von Schwaben, in dem Glauben, Leonido vor ſich zu haben. Auch Marfiſa glaubt, ihr Freund ſei geblieben, hüllt ſich, da ſie von der Herausforderung hört, um die Schmach des feigen Ausbleibens von ihm zu wälzen, in ſeine Rüſtung und eilt, Argante's Zaubergeräth zerbrechend, nach Trinakrien. — In der letzten Scene ſind die Turnier-Schranken vor Arminda's Palaſt errichtet. Marfiſa und Leonido ſtehen ſich zum Kampfe gegenüber; ſie erkennen ſich und kämpfen daher nur mit Zagen. Caſimiro trennt ſie und fragt nach ihrer Herkunft. An den Kleinoden, die ſie ihm überreichen, erkennt er ſie als ſeine Zwillingskinder, ihm von Mathilde, Prinzeſſin von Trinakrien, heimlich geboren. Die Geſchwiſter ſind von ihrer Mutter nach der Geburt im Geheimen an Caſimiro geſendet worden; bei einem Schiffbruch an der Toskaniſchen Küſte wurde dann die Tochter von Argante geraubt, der Sohn von einer Löwin geſäugt. Nach dieſer Aufklärung reicht denn Leonido ſeine Hand an Arminda, der Fürſt von Rußland die ſeine an Marfiſa, und Mitilene vermählt ſich mit dem Fürſten von Schwaben.

An andere Romane und Novellen lehnen ſich folgenden Stücke:

Los hijos de la Fortuna, Teagenes y Cariclea

Nach dem berühmten Roman des Heliodor [75]), den ſchon Cervantes bei ſeinem Perſiles vor Augen hatte. Aus der Fülle zum Theil abenteuerlicher, zum Theil anziehender und intereſſanter Begebenheiten, welche in dieſem Roman zuſammengedrängt ſind, durften nur einige der erheblichſten für das Drama benutzt werden. Auch dieſe ſind noch hinreichend, um daſſelbe mit einer ſehr bewegten äußeren Handlung auszuſtatten; ihren höheren Werth aber erhält die Dichtung Calderon's durch die ſittliche Schönheit und Reinheit, welche ſie durchdringt, durch die unvergleichliche Schilderung, wie die zarte Jungfräulichkeit der Heldin und die reine adlige Geſinnung ihres Geliebten unter den Drangſalen und feindſeligen Verwickelungen des Lebens immer herrlicher ſtrahlt.

Argenis y Poliarco. Nach dem lateiniſchen Roman Argenis von John Barclay, welcher durch zwei Ueberſetzungen von Joſef Pellicer de Salas und von Gabriel Correa (beide Madrid 1626) in Spanien bekannt geworden war. Bekanntlich enthält dieſer Roman eine Schilderung der politiſchen Geſchichte Frankreichs unter Heinrich III., und unter fingirten Namen die Darſtellung der berühmteſten Männer jener Zeit, unter denen Philipp II. im gehäſſigſten Lichte erſcheint [76]); Calderon aber hat von allen dieſen Beziehungen abſtrahirt und ſich einzig an die Fabel als ſolche gehalten.

[75]) Die geleſenſte franzöſiſche Ueberſetzung der Aethiopika des Heliodor war die von Amiot, die zuerſt in Paris 1549 erſchien; aus dieſer war die ſpaniſche von Fernando de Mena, Alcala de Henares 1587, gefloſſen, welche dem Calderon vermuthlich als Quelle diente.

[76]) In der Ausgabe Joannis Barclaii Argenis, nunc primum illustr. a Theandro Bugnotio, Lugd. Batav. 1664, 2 vol., findet man den Schlüſſel zu den oft ſchwer verſtändlichen Anſpielungen dieſer ſeltſamen Dichtung.

Amor, honor y poder iſt nach einer, übrigens auf hiſtoriſchem Grunde ruhenden, Novelle des Bandello (II Nov. 38). Die Hauptperſonen ſind Eduard III., König von England, und Eſtela von Salveric (die Gräfin von Salisbury). Dies kann zu intereſſanten Vergleichungen mit dem herrlichen altengliſchen Drama Edward the Third and the black prince Anlaß geben, das neuerdings mit vollem Rechte dem Shakſpeare vindicirt worden iſt. Beide Stücke ſind unermeßlich verſchieden. Shakſpeare hat offenbar nicht nach der Novelle, ſondern nach der hiſtoriſchen Ueberlieferung gearbeitet; die Liebe Eduard's zu der ſchönen Gräfin füllt bei ihm nur die erſten Akte; die energiſche Frau weiß durch einen kräftigen Entſchluß ihre Tugend zu ſchützen und den König auf die Bahn der Heldengröße zurückzuführen, und die Thaten, welche der Monarch nach Ueberwindung ſeiner Leidenſchaft vollbringt, bilden den Inhalt der zweiten Hälfte des Drama's. In der ſpaniſchen Comödie dagegen dreht ſich Alles um den Kampf zwiſchen Ehre, Macht und Liebe; Eduard, leidenſchaftlich in die ſchöne Gräfin verliebt, will ihr, da er durch Ueberredung nicht zum Ziele kommen kann, Gewalt anthun; ſie aber weiß klug alle ſeine Liſten zu vereiteln und ihm mit dem Adel ihrer Geſinnung dergeſtalt zu imponiren, daß ſich ſeine ſinnliche Liebe in Hochachtung und Verehrung verwandelt; dann, nachdem der Streit jener drei Mächte verſöhnt iſt, reicht ſie ihm von freien Stücken ihre Hand.

Zunächſt ſind nun verſchiedene Schauſpiele zu nennen, die, gleich einigen der zuletzt erwähnten, von phantaſtiſchem Inhalt und auf theatraliſches Gepränge angelegt ſind, aber, wie es ſcheint, ganz auf eigener Erfindung des Dichters beruhen. Könnte es unſere Abſicht ſein, den Calderon nur von ſeiner glänzenden Seite zu zeigen, ſo dürften wir dieſe Pomp-

ſtücke füglich übergehen; denn man gewahrt hier bei aller Buntheit und allem Reichthum des Inhalts eine gewiſſe Mattigkeit und innere Leerheit, welche durch die Ueberfülle des äußeren Schmucks nicht verdeckt werden können. Das Perſonal dieſer Stücke beſteht mehrentheils aus Prinzen und Prinzeſſinnen, die von allen Enden Europa's herbeikommen und die Spielbälle der ſeltſamſten Begebenheiten ſind, allein uns keine rechte Theilnahme abzunöthigen wiſſen. An ſonderbaren Abenteuern, an Zweikämpfen, an Serenaden bei'm Mondſchein, an geheimnißvollen Grotten, aus denen Orakelſprüche hervorſchallen, an alten Schlöſſern inmitten einſamer Gärten iſt freilich kein Mangel; aber alle dieſe Reizmittel der Romantik, wie manche an ſich feſſelnde Scene ſie auch herbeiführen, vermögen nicht ſo viel, daß ſie uns den Mangel an innerem Kunſtgehalt überſehen ließen. Hierher gehört die Comödie Afectos de odio y amor, unter deren Heldin Chriſterna allem Anſchein nach die Königin Chriſtine von Schweden gemeint iſt. Von der fabelhaften Geographie in dieſem Stück kann man ſich einen Begriff machen, wenn man hört, daß hier geſagt wird, die Donau mache die Gränze zwiſchen Schweden und Rußland; die Hauptperſonen außer der Königin ſind der Herzog von Rußland und die Herzoge von Albanien und Gothien; einige Trefflichkeiten der komiſchen Partien können die Geiſtloſigkeit der ernſten nicht aufwiegen. Von ähnlicher Beſchaffenheit und wahre Spektakelſtücke ſind Auristela y Lisidante und Los tres afectos de Amor. Etwas höher ſteht, obgleich aus denſelben Elementen zuſammengeſetzt, el Conde Lucanor, ein phantaſtiſches Stück, deſſen Schauplatz zwiſchen Aegypten und Toscana wechſelt und in dem ein Fürſt von Rußland und ein Prinz von Ungarn neben dem Herzog von Toscana, dem Sultan und einer ägyptiſchen Zau-

berin die Hauptrollen haben; es fehlt hier nicht an anmuthigen und poetischen Details, aber die opernhafte Haltung des Ganzen und das oft Geschraubte der Darstellung drängen diese einzelnen Schönheiten wieder in den Hintergrund. Mit der berühmten gleichnamigen Novellensammlung des Prinzen Juan Manuel hat dieses Stück durchaus keine Gemeinschaft.

Die Aufzählung der Calderon'schen Werke führt jetzt zu einer Reihe von Dramen, welche nicht füglich anders bezeichnet werden können, als mit dem freilich sehr allgemeinen Namen „romantische Schauspiele.“ Diese Stücke, die sämmtlich der freien Erfindung des Dichters anzugehören scheinen und deshalb unter den obigen Rubriken keinen Platz finden konnten, die aber im Inhalt zu ernst sind, als daß sie zu den Lustspielen gezählt werden dürften, werden hier denn unter jener umfassenden Benennung, unbeschadet der Verschiedenartigkeit der in ihnen herrschenden Elemente, zusammengestellt.

El pintor de su deshonra. Wenn irgend Jemand geneigt sein sollte, an dem Genius unseres herrlichen Castilianers zu zweifeln, so möchten wir ihm diese wunderbare Tragödie vorhalten, die unstreitig zu dem Höchsten gehört, was Calderon geschaffen, und allen Zauber der romantischen Poesie mit ergreifender Tiefe der Seelenschilderungen und einer erschütternden tragischen Wirkung verbindet. Der erste Akt spielt in der Wohnung des Gouverneur's von Gaëta, welcher Letztere in der Anfangsscene seinen Freund, den Spanier Don Juan Roca, mit dessen junger Gemahlin Seraphina bei sich willkommen heißt. Die Tochter des Gouverneur's, Porcia, schließt bald Freundschaft mit Seraphinen, und sie vertrauen sich gegenseitig die Geheimnisse ihrer Herzen. Jene erzählt, wie sie im Geheimen die Liebesbewerbungen des Prinzen Ursino empfange, diese aber, wie sie mit feuriger Leidenschaft

von Porcia's Bruder, Don Alvaro, geliebt worden ſei und deſſen Neigung eben ſo lebhaft erwidert habe. Alvaro aber war zur See gegangen, und bald darauf hatte ſie die Nachricht erhalten, ſein Schiff ſei in einem Sturme verunglückt und mit der ganzen Mannſchaft verſunken. Durch dieſe Nachricht in ihrem ganzen Sein zernichtet und zugleich von den dringenden Bitten ihres Vaters beſtürmt, hat ſie ihre Einwilligung zur Vermählung mit Don Juan gegeben. Seraphina ſinkt bei der Erzählung ihres Schickſals, von Gefühl bewältigt, beſinnungslos zu Boden, und Porcia eilt von dannen, um Hülfe herbeizuholen. In dieſem Augenblicke tritt ein Fremder ein, erblickt die Ohnmächtige und beugt ſich mit dem Ausdruck der lebhafteſten Theilnahme über ſie; Seraphina ſchlägt die Augen auf, ſinkt aber mit dem Schrei: Alvaro! von Neuem ohnmächtig zu Boden. Wirklich iſt die Nachricht von dem Tode ihres Geliebten unbegründet geweſen und er hat Mittel gefunden, ſich nach dem Schiffbruch zu retten. Die Scene des Wiederſehens der beiden Liebenden unter dieſen Verhältniſſen iſt mit aller Zartheit und Vollendung geſchildert, deren Calderon's Pinſel fähig war, und wunderbar erſchütternd iſt das hier beginnende Gemälde des Kampfes zwiſchen Pflicht und Liebe im Herzen der Seraphina. Die Unglückliche ſucht mit aller Kraft ihrer Seele ihre Neigung zu bekämpfen, und erklärt dem Alvaro mit erzwungener Kälte, wie ſie durch Pflicht und Herz an ihren Gemahl gebunden ſei. Während dieſer Unterredung ertönt ein Kanonenſchuß; es iſt das Signal, welches das Abſegeln von Don Juan's Schiff verkündigt; Seraphina geht ab, um ihm in die Heimath zu folgen, und Don Alvaro bleibt in Hoffnungsloſigkeit zurück. — Der zweite Akt zeigt uns Don Juan in ſeiner Wohnung zu Barcelona, wie er, ein leidenſchaftlicher Freund der Malerei, beſchäftigt iſt, ſeine Gattin

zu portraitiren. Friede und Glück ſcheint bei dem Ehepaar zu wohnen und auch aus Seraphinen's Herzen die Erinnerung der Vergangenheit gebannt zu ſein. Plötzlich, als Juan eben die Gattin allein gelaſſen hat, tritt ein Mann in Matroſentracht in das Zimmer; es iſt Alvaro, der, die alte Liebe nicht vergeſſen könnend, ſich in dieſer Verkleidung nach Barcelona begeben hat; er beſtürmt Seraphinen's Herz mit neuen Bitten, allein ſie ſtellt ihm ſo beredt und energiſch das Vergebliche und Thörichte ſeiner Wünſche vor, daß auch er den Entſchluß faßt, ſeine Liebe zu bekämpfen und den Frieden der Geliebten nicht weiter zu ſtören. Die folgenden Scenen ſchildern in den reizendſten Farben die Luſtbarkeiten des Carnevals am Meeresſtrande bei Barcelona. Don Juan hat mit ſeiner Frau die an der Küſte gelegene Villa eines Freundes bezogen, und miſcht ſich oft unter die Schaaren des luſtig-ſchwärmenden Volkes; dort begenet ihnen auch Alvaro, allein ohne ſich ihnen zu nahen, und es ſcheint, als habe er ſeine Liebe beſiegt. Eines Tages, als eben das fröhliche Getümmel am ausgelaſſenſten auf und nieder wogt, erſchallt der Ruf: „Feuer!“ Die von Don Juan bewohnte Villa ſteht in Flammen; die ohnmächtige Seraphina wird von ihrem Gatten herbeigetragen und der Obhut Alvaro's, den er nicht kennt, anvertraut; er ſelbſt eilt von dannen, um anderen Gefährdeten Hülfe zu leiſten, in Alvaro aber, dem die Geliebte auf dieſe Art in die Arme geworfen wird, ſchlägt die ſchon gedämpfte Leidenſchaft plötzlich wieder in hellen Flammen empor, die Verſuchung iſt ihm zu ſtark, er trägt die fortwährend Ohnmächtige mit ſich fort, beſteigt haſtig ſein Schiff und ſegelt mit ſeinem Opfer davon. Don Juan naht erſt wieder, als das Schiff eben die Anker lichtet, entdeckt, wie er betrogen worden, und ſtürzt ſich in die Wellen, um die Fliehenden zu erreichen. — Im dritten Akte

ſind wir wieder nach Gaëta verſetzt. Don Juan tritt als Maler verkleidet auf; er hat dieſe Tracht angenommen, um in ihr auf unbefangnere Weiſe Zutritt in Privathäuſer erlangen und den Räuber ſeiner Gattin entdecken zu können, an welchem er die Schmach ſeiner Ehre zu rächen brennt. Er wird bei'm Prinzen Urſino vorgeführt, und dieſer ertheilt ihm den Auftrag, eine Schöne zu malen, die er in einer nahen Förſterwohnung kennen gelernt hat. Der Prinz nämlich beſucht jenes Jägerhaus häufig, um dort heimliche Zuſammenkünfte mit ſeiner geliebten Porcia zu halten; eben dorthin aber hat ſich auch Alvaro mit Seraphinen geflüchtet, um vor dem Vater verborgen zu ſein, und die ſchöne Dame hat die Augen des Prinzen auf ſich gezogen. Don Juan begibt ſich an den ihm bezeichneten Ort und ſchlägt hinter einem Gitterfenſter, von wo er die Reizende unbemerkt belauſchen kann, ſeine Staffelei auf. Wer ſchildert ſeine Gefühle, als er Seraphinen erkennt! Sie liegt ſchlummernd da und ſpricht im Schlafe Worte, welche Bürgen für die Reinheit ihrer Seele ſind; aber ihre Unſchuld kann ſie nicht retten, ſie muß als Sühnungsopfer für die in ihr dem Gatten angethane Schmach fallen. Der Monolog, in welchem Don Juan den Kampf ſeiner noch immer glühenden Liebe und ſeines Bewußtſeins von der inneren Nichtigkeit des Ehrengeſetzes gegen die Macht der allgemeinen Sitte, der er ſich fügen muß, ſchildert, iſt tief erſchütternd; da tritt Alvaro auf und ſchließt die Schlummernde in ſeine Arme; in demſelben Augenblicke fallen zwei Schüſſe aus dem Hintergrunde, und der Räuber wie die Geraubte ſinken blutend zu Boden.

Las manos blancas no ofenden. Eine der wundervollſten und reichſten Compoſitionen unter den Stücken dieſer Gattung, zugleich durch die überaus kunſtvoll angelegte und durchgeführte Intrigue anziehend und in den lauterſten

Glanz einer ätheriſchen Poeſie getaucht. Serafina, die junge Fürſtin von Urſino, iſt an ihrem Hofe von mehreren Freiern umdrängt, unter denen ſie ihrem Vetter Federigo, der ſie noch jüngſt mit Lebensgefahr aus dem Feuer gerettet hat, beſondere Gunſt ſchenkt. Dieſer Federigo aber iſt, über die neue Neigung, ſeiner früheren Geliebten Liſarda untreu geworden, und letztere begibt ſich (nach jener von Tirſo de Molina ſo vielfach ausgebeuteten Idee) in Männerkleidung und unter dem Namen des Prinzen Cäſar von Orbitel an den Hof, um den Plan des Treuloſen zu kreuzen. Zu gleicher Zeit hat der Prinz Cäſar ſelbſt, ein Jüngling von auffallender und beinahe weiblicher Schönheit, um ſeiner ihn mit ängſtlicher Sorge hütenden Mutter zu entgehen, Weibertracht angelegt und ſich in dieſer Verkleidung auf den Weg nach Urſino begeben, wo er ſich unter die Schaar der Freier miſchen will; ein Zufall hindert ihn, ſeine Verkleidung zur rechten Zeit abzulegen, und ſo kommt er in der Frauentracht an den Hof der Serafina. Der neue Achill auf Skyros erweckt nun in der Fürſtin ein Gefühl der Liebe, das ſie ſelbſt nur für Freundſchaft hält. Welche köſtlichen Verwickelungen der Dichter aus dieſen Fäden, zu denen noch andere herangezogen werden, entſpinnt, möge man ahnen; ſie in dieſem beſchränkten Raum darzulegen, iſt nicht möglich. Daß Serafina, als ſich Cäſar zuletzt enthüllt, dieſem, für welchen die Stimme ihres Herzens am lauteſten ſprach, ihre Hand reicht, und daß Federigo von einer flüchtigen Aufwallung der Leidenſchaft in die Arme ſeiner erſten Geliebten zurückkehrt, iſt der Zielpunkt der Handlung.

Un castigo en tres venganzas[77]). Zu den genialſten

[77]) Seit Obiges geſchrieben wurde, habe ich eine Comödie von Diamante, Cuanto mienten los indicios y ganapan de desdichas,

Compoſitionen Calderon's gehört dieſes Stück nicht, wenngleich ſich ihm ein lebendiges Intereſſe nicht abſprechen läßt. Der Herzog von Burgund hat zuverläſſige Nachricht, daß ein Ritter ſeines Hofes im verrätheriſchen Einverſtändniſſe mit ſeinen Feinden ſtehe, weiß jedoch nicht, welcher von ihnen der Schuldige ſei. Clotaldo, ein Günſtling des Herzogs, in dem der Zuſchauer von Anfang an den Verbrecher erkennt, ſucht den Verdacht auf einen gewiſſen Federico zu wälzen; der Letztere zieht, voll Entrüſtung und in Gegenwart des Herzogs, das Schwert, und wird deshalb vom Hofe verbannt, worüber Clotaldo um ſo mehr triumphirt, als er ſich hierdurch eines Nebenbuhlers um die Gunſt der ſchönen Doña Flor, der Tochter des greiſen Manfredo, entledigt. Federico muß, von der Geliebten und der Heimath ſcheidend, in's Exil wandern. Doña Flor, ſchon durch dieſe Trennung in Kummer geſtürzt, wird gleich darauf durch ein anderes Ereigniß noch tiefer gebeugt. Eine ihrer Freundinnen hat den jungen Enrico, einen Neffen des Herzogs, zu einer geheimen Unterredung in ihre (Flor's) Wohnung beſchieden; gerade befindet dieſer ſich dort, als Clotaldo, der eine Zofe beſtochen hat, eindringt; es entſteht ein Zweikampf zwiſchen den beiden Rittern, Enrico ſinkt tödtlich verwundet zu Boden und Clotaldo eilt vermummt und ohne erkannt zu ſein davon. Das Schwertergeklirr hat Manfredo herbeigerufen. Flor wird neben der blutenden Leiche getroffen, und, um ihre Ehre zu retten, ſagt ſie aus, ſie habe den Enrico, der ein Attentat auf ſie gemacht, niedergeſtoßen. Manfredo iſt in höchſter Verlegenheit, denn wenn der Todte, der Neffe des Herzogs, in ſeinem Hauſe gefunden wird, ſo

geleſen; dieſe behandelt ganz denſelben Stoff, wie die Calderon'ſche, und hiernach möchte Beiden entweder ein wahres Ereigniß oder irgend eine Novelle zum Grunde liegen.

droht ſeinem Leben Gefahr; er beſchließt daher, die Leiche heimlich zu entfernen. Inzwiſchen hat Federico den Herzog und deſſen Günſtling Clotaldo auf der Jagd im Gebirge angetroffen; der Herzog hatte ſich zum Schlafe hingeſtreckt und Clotald war herangeſchlichen, um, zur Vollendung ſeiner Verrätherei, den Gebieter zu ermorden; da ſprang Federico hervor, entwand dem Verräther den Dolch und rettete dem Herzog das Leben; dieſer erwachte von dem Lärm, ſogleich aber wußte der ſchlaue Clotaldo die Sache ſo darzuſtellen, als wäre er ſelbſt der Retter, Federico dagegen der Angreifer geweſen, und Letzterem wurde bei Todesſtrafe unterſagt, ſich im Gebiete des Herzogs blicken zu laſſen. Bald darauf hat der Verbannte durch ſeinen Diener Nachricht erhalten, daß man Nachts einen Vermummten vom Balcon der Doña Flor habe herabklettern ſehen, und er iſt hierdurch, in eiferſüchtigem Argwohn, zu dem Entſchluſſe gekommen, verkleidet in die Stadt zurückzukehren. Er wählt die Tracht eines Laſtträgers, kommt als ſolcher in Manfredo's Wohnung, und wird gebraucht, die Leiche Enrico's fortzuſchaffen; nachher auf der Straße ertappt, wird er für den Mörder gehalten, zum Tode verurtheilt und, zur Vollſtreckung des Spruches, an Manfredo überliefert. Unterdeſſen hat Clotaldo einen neuen Plan entworfen, um zum Ziele ſeiner Verrätherei zu gelangen; er überfällt den Herzog, wird aber entwaffnet und tödtlich verwundet, und bekennt im Sterben ſeinen Verrath, den von ihm vollbrachten Mord Enrico's und ſeine Anſchläge auf Flor's Ehre. Der Herzog beklagt ſchon die allzu voreilig vollführte Hinrichtung Federico's und beſucht reuevoll deſſen Gruft; da ſchiebt Manfredo den Leichenſtein zurück, und Federico tritt lebend hervor; ein Schlaftrunk hatte ihm, der ſo der Hinrichtung entzogen werden ſollte, nur ſcheinbar das Leben geraubt; er wird von dem Herzog

freudig umarmt und zum Erſatz für die ihm widerfahrene Unbill in das Amt des Clotaldo eingeſetzt, und, um ſein Glück zu krönen, reicht ihm die nun treu erfundene Doña Flor die Hand.

Amigo, amante y leal gründet ſich auf die ſo vielfach behandelte Colliſion verſchiedener Pflichten. Der Held wird von den Trieben der Liebe, Freundſchaft und Unterthanentreue in ſchwankende Bewegung geſetzt; er treibt die Aufopferung gegen den Fürſten und gegen den Freund ſo weit, daß er ihnen die Geliebte abzutreten bereit iſt; ein ſcheinbar unentwirrbarer Knoten ſchürzt ſich aus dieſen Fäden, aber ſie alle führen zuletzt zu dem erſehnten Ziele, wo ſich der Widerſtreit jener drei Mächte in den reinſten Accord auflöſt.

Muger Ilora y vencerás (der Schauplatz iſt Deutſchland und der Plan an eine erdichtete Erbſtreitigkeit zwiſchen der Erbtochter des Landgrafen von Heſſen und ihren Vettern, den Prinzen von Thüringen, geknüpft) hat eine höchſt geiſtvolle und feſſelnde Anlage, zeigt aber in der Ausführung jene kalte Berechnung und jenen Mangel an freier dichteriſcher Bewegung, der manche ſpätere Werke des Dichters characteriſirt.

Lances de Amor y Fortuna. Der wunderliche Eigenwille des Schickſals, welcher oft den Unwürdigen mit Ehre und allen Gaben des Glücks ausrüſtet, den Würdigen dagegen darben läßt, bildet hier den Vorwurf. Rugero rettet der von ihm geliebten Gräfin Aurora von Barcelona das Leben, und erſchöpft ſich in heldenmäßigen Anſtrengungen für ihre Sache; allein ein Gewebe von unglücklichen Umſtänden macht, daß der Ruhm aller von ihm vollbrachten Thaten ſeinem Nebenbuhler zufällt und ſelbſt die Geliebte ihn verkennt, bis es ihm endlich gelingt, Aurorens Augen zu öffnen, deren Herz immer für ihn geſprochen hatte.

Agradecer y no amar. Eine Novelle in drama-

tiſcher Form, die man in Erfindung und Ausführung nur mittelmäßig nennen kann.

Para vencer á Amor querer vencerle. In Bezug auf die äußere Handlung dürftiger, als die meiſten Dramen des Calderon, aber durch pſychologiſche Feinheit und durch überraſchende Blicke in die Tiefe des Menſchenherzens ausgezeichnet und in dieſer Hinſicht des größten Meiſters würdig. Schon der Titel läßt erkennen, daß der Sieg der Vernunft und des Willens über die Leidenſchaft das Motiv des Stückes bildet. Cäſar de Colonna, die ſchöne Margaretha leidenſchaftlich liebend, iſt ſchon am Vorabend der Vermählung mit ihr, als die Braut ihm das Geſtändniß macht, daß ſie ihn, obgleich er deſſen in jeder Hinſicht würdig ſei, doch nicht zu lieben vermöge und nur aus Nachgiebigkeit gegen die Eltern ihr Jawort gegeben habe. Sie bittet ihn, daß er ſie nicht wider ihren Willen heimführen möge, und zugleich, daß er ihr geheimes Bekenntniß dem Vater und dem Publikum nicht entdecke, ſondern unter irgend einem erdichteten Vorwande von der Vermählung abſtehe. Cäſar iſt im höchſten Grade beſtürzt, und ſchwankt in ſeinem Entſchluſſe; als ihn aber die Geliebte bei der Liebe ſelbſt, die er ihr geweiht, um Gewährung ihrer Bitte beſchwört, verſpricht er Alles, was ſie von ihm verlangt. Unter dem Vorwande, er ſei Margarethens noch nicht würdig, verläßt er mit verzweifelndem Herzen ſein Vaterland und begibt ſich in den Krieg, hoffend, er werde entweder den Tod finden, oder endlich, indem er ſich ihrer würdig zeige, Margarethens Herz gewinnen. Bei dem deutſchen Kaiſer Friedrich III. hoch in Gunſt geſtiegen, hat er das Glück, Margarethen in einer wichtigen Angelegenheit große Dienſte zu leiſten; als dieſe nun aber doch noch kalt gegen ihn bleibt, ruft er die Vernunft und die Ehre zu Hülfe, und beſiegt auf dieſe Art die Neigung ſeines Herzens.

De una causa dos efectos. Wir haben ſchon früher auf die Verwandtſchaft dieſer Comödie mit einem der beſten Luſtſpiele Fletcher's, The elder brother, hingedeutet, und dabei die Vermuthung ausgeſprochen, der eine Dichter habe den anderen benutzt; dieſe letztere Meinung muß jedoch berichtigt werden, denn das ſpaniſche Stück weiſt ſich durch ſeinen Styl als eines der ſpäteren Werke des Calderon aus und kann keinenfalls vor dem Jahre 1625, in welchem Fletcher ſtarb, geſchrieben ſein; daß aber umgekehrt der Spanier den Engländer gekannt habe, kann in keiner Hinſicht für wahrſcheinlich gelten. Die Aehnlichkeit beider Stücke ſtammt daher vermuthlich nur von dem gemeinſamen Anſchließen an die, von den älteren Novelliſten mehrfach behandelt Idee, daß die Liebe die Dummen in Kluge verwandele. (S. Boccaccio's Novelle von Cimon und Iphigenia, Decameron, Tag V. Nov. 1.) Calderon hat jener Wirkung der Liebe, die er an einem Sohne des Herzogs von Mantura zeigt, die conträre in deſſen Bruder gegengeüberſtellt und dieſen Gegenſatz höchſt ſinnvoll durchgeführt.

Nadie ſie su secreto hat manche Uebereinſtimmung mit einem Schauſpiel Yo me entiendo, welches bald mit dem Namen des Lope de Vega, bald mit dem des Calderon bezeichnet gefunden wird, allen Kennzeichen nach aber dem Erſteren angehört (an Calderon wenigſtens iſt in keiner Art zu denken). Die beiden Stücken zu Grunde liegende Handlung iſt der von Lope's Quinta de Florencia verwandt und wahrſcheinlich derſelben Novelle des Bandello entnommen; Yo me entiendo aber ſchließt ſich dieſer Novelle näher an, während Nadie ſie su secreto ſie in der freieren Geſtaltung des Stoffes nur noch von fern erkennen läßt. Der Held des Calderon'ſchen Drama's iſt der berühmte Aleran-

der Farneſe, Herzog von Parma, und die Triebfeder der Action, daß der Fürſt und ſein Günſtling Don Cäſar dieſelbe Dame lieben, der Erſtere den Liebenden, von deren Geheimniß unterrichtet, jede Gelegenheit, ſich zu ſehen, zu rauben ſucht und ihre beabſichtigte Flucht hintertreibt, dann aber nach manchen Kämpfen die Geliebte dem Freunde aufopfert. Auf reiche und ſpannende Handlung iſt in dieſem Schauſpiel weniger Werth gelegt, dagegen der Charakteriſtik beſondere Sorgfalt gewidmet.

El Alcaide de si mismo. Calderon ſcheint ſich in dieſem anmuthigen Stücke ſeines eigenthümlichen Styls entäußert zu haben und mehr der Manier des Lope de Vega gefolgt zu ſein. Die Handlung iſt, wie folgt: Der Prinz Friedrich von Sicilien hat in einem Turnier zu Neapel den Neffen des Königs getödtet und darauf, um ſich der Verfolgung zu entziehen, die Flucht ergriffen. Wer der Mörder ſei, ahnt Niemand, denn der Prinz iſt wegen einer zwiſchen Neapel und Sicilien ſeit lange obwaltenden Feindſchaft nur incognito und mit geſchloſſenem Viſir erſchienen. Um ſicherer zu entkommen, legt der Flüchtling in einem Walde ſeine fürſtliche Kleidung ab und hüllt ſich in die ärmlichſte Tracht, in welchem Aufzuge er dann eine vornehme Dame, an deren Schloſſe ihn ſein Weg vorbeiführt, um ihre Hülfe anſpricht; er gibt vor, er ſei ein Kaufmann und von Räubern ausgeplündert worden, und die Mitleidige verheißt ihm nicht allein ihre Unterſtützung, ſondern zeigt großes Wohlgefallen an ihm und ernennt ihn zum Befehlshaber ihres Schloſſes. Mit Schrecken vernimmt er, daß ſeine Wohlthäterin die Prinzeſſin Helena, die Schweſter des von ihm Getödteten, ſei und alle Mühe aufwende, um des Mörders habhaft zu werden; für's Erſte ſcheint ihm aber keine Entdeckung zu drohen, da Niemand in Neapel ſein Geſicht erblickt hat, außer der Infantin Margaretha,

Tochter des Königs, zwiſchen welcher und ihm ſich bei einer durch den Zufall herbeigeführten Zuſammenkunft ein zärtliches Verhältniß entſponnen hat. Unterdeſſen hat ein einfältiger, aber drolliger Bauer, Benito, die abgelegte Rittertracht im Walde gefunden und ſie angezogen, um ſich in dieſem Schmuck von ſeinen Cameraden bewundern zu laſſen; die Häſcher, welche im Auftrag des Königs von Neapel den Mörder ausſpähen ſollen, ergreifen ihn und führen ihn als Gefangenen an den Hof; ſein bäuriſches Benehmen wird für Verſtellung gehalten, und der König, im Glauben, den flüchtigen Ritter in ſeiner Gewalt zu haben, überſendet ihn der Prinzeſſin Helena, damit ſie ihn in ihrem Schloſſe gefangen halte. Dieſe übergibt ihn nun dem Prinzen Friedrich zur Bewachung, ſo daß der Letztere zum Gefangenwärter ſeiner ſelbſt wird. Die Infantin Margaretha weiß ſich Zutritt zu dem Schloſſe zu verſchaffen, um den Geliebten dort zu ſehen, und der Kerkermeiſter, davon benachrichtigt, ſpielt dann die Rolle des Gefangenen; überhaupt mag man ahnen, welche intereſſanten Situationen der Dichter aus dem Quiproquo zu entſpinnen gewußt hat. Daß Margaretha in das Geheimniß eingeweiht wird und daß Beide die Täuſchung ſo lange fortführen, bis der Prinz der Vergebung und Beide der Einwilligung des Königs in ihre Vermählung ſicher ſein können, ergibt ſich von ſelbſt.

La Señora y la criada. Ein überaus reizendes Luſtſpiel[78]), das durch ſeinen dichteriſchen Schwung unermeßlich hoch über die, gewöhnlich mit dieſem Namen bezeichneten, Stücke emporragt und doch zugleich das Talent Calderon's

[78]) Mächtig flammt Cupido's Kerze,
Durch Gefahr umſonſt verdüſtert,
Und die Liebesklage flüſtert
In das Echo leichter Scherze. Platen.

zur eigentlichen Komik im glänzendſten Lichte zeigt. Die Prinzeſſin Diana von Mantua iſt von ihrem Vater dem Herzog von Mailand zugeſagt worden, liebt aber den Prinzen Clotaldo von Parma, der ihre Neigung auf's feurigſte erwiedert, aber durch alte Feindſchaft, die zwiſchen den beiden Fürſtenhäuſern herrſcht, an der Erreichung des Zieles ſeiner Wünſche behindert wird. Als der Zeitpunkt von Dianens Vermählung mit dem verhaßten Herzog heranrückt, faßt Clotaldo den Entſchluß, die Geliebte zu entführen, ein Zufall aber macht, daß er ſtatt ihrer eine Bäuerin, welche ſich mit den Kleidern der Prinzeſſin geſchmückt hat, raubt; zur nämlichen Zeit iſt Diana, um der verhaßten Verbindung zu entgehen, in ländlicher Tracht vom Hofe des Vaters entflohen, und wird, da ſie durch ein Verunglücken mit dem Wagen beſchädigt worden iſt, an den Hof von Parma gebracht. Aus dem Umſtande nun, daß die entführte Bäuerin Allen, außer den Eingeweihten, für die Prinzeſſin gilt, die Letztere aber in ihrer unſcheinbaren Kleidung unbeachtet bleibt, entſpinnt ſich eine höchſt glückliche Intrigue, welche zuletzt dahin geleitet wird, daß der Herzog von Mailand ſelbſt die ihm zugedachte Braut ausſchlägt, Clotaldo aber ſeine geliebte Diana heimführt.

Dicha y desdicha desdicha del nombre und **La vanda y la flor.** Zwei höchſt feine Stücke voll complicirter Intrigue und bedeutſamer, wirkungsreicher Situationen. In dieſen Luſtſpielen haben wir, ſo wie in einigen der vorhergehenden und folgenden, im Grunde ſchon ganz die nämlichen Elemente, wie in denen, die auf ſpaniſchem Boden ſpielen, und nur das Perſonal von Fürſten und Hofleuten, das in ihnen vorkommt, ſo wie der dadurch bedingte feine Hofton, leiht ihnen eine etwas verſchiedene Färbung.

El galan fantasma. Eine glücklich erſonnene, vom

berechnendſten Verſtande angelegte und dann mit der Liebe des Dichters ausgebildete Fabel. Der junge Aſtolfo ſteht in einem Liebesverhältniſſe mit der ſchönen Julia, und eben dieſer Dame bringt auch der Herzog von Sachſen, von ihr unbegünſtigt, ſeine Huldigungen dar. Eines Abends befindet ſich Aſtolfo bei ſeiner Geliebten zum Beſuche, als der Herzog, der ſich mit Gewalt Eingang verſchafft, darüber zukommt. Es entſteht ein Zweikampf zwiſchen den beiden Nebenbuhlern. Aſtolfo fällt und bleibt für todt auf dem Platze liegen. Die Wunde iſt jedoch nicht tödtlich geweſen, er wird in das Haus eines Freundes getragen und dort auch nach ſeiner Wiederherſtellung, um vor der Rache des Herzogs geſichert zu ſein, verborgen gehalten. Aus dieſem Hauſe führt ein unterirdiſcher Gang in Julia's Garten, und Aſtolfo benutzt dieſen Weg, um heimlich zu der Geliebten zu gelangen. Julia iſt anfänglich über ſein Erſcheinen erſchreckt und hält ihn für ein Geſpenſt, bis er ihr die Geſchichte ſeiner Rettung erzählt und nun ſelige Stunden in ihren Armen feiert; dem Herzog gegenüber dagegen bleibt er ein Geſtorbener und erſchreckt ihn durch ſeine Erſcheinungen, bis durch andere Zwiſchenfäden der Intrigue die Sache ſo weit gediehen iſt, daß er ſich auch dieſem enthüllen und der Einwilligung in die Vermählung mit Julien ſicher ſein kann.

Basta callar. In dieſem herrlichen Drama wetteifert die Grazie der reizendſten Erfindung mit dem reichſten Farbenſchmuck der Dichtung, die Friſche mit der Gluth, die innere Feinheit der Anlage mit der Zartheit der Ausführung und mit dem Zauber der wohllautendſten Sprache. Die Verwickelung iſt ſo ſinnreich erdacht und ſo complicirt, wie in den beſten der reinen Intriguenſtücke; aber wir haben hier zugleich einen Duft und Glanz der Poeſie, wie er die letzteren Werke nicht in gleicher Fülle durchzieht. Margarethe, Tochter des Herzogs

von Béarn und dem Wunſche ihres Vaters gemäß mit dem Grafen von Montpellier verlobt, hat auf der Jagd im Gebirge einen ſchwer verwundeten Ritter gefunden und ihn von dort, um ihn zu pflegen, an den Hof ihres Vaters gebracht. Der Verwundete nennt ſich Don Cäſar und gibt vor, von Räubern angefallen worden zu ſein, iſt aber in Wahrheit ein Cavalier vom Gefolge des Grafen von Montpellier und auf Geheiß ſeines Herrn überfallen worden; er hat nämlich in einem Liebesverhältniſſe mit der ſchönen Doña Serafina geſtanden und den Grafen, der eben dieſe Dame liebte, einſt, als der Letztere in die Wohnung der Schönen zu dringen verſuchte, mit dem Schwerte angegriffen; wegen dieſes Attentats mußte er entfliehen, aber die Rache des Grafen ereilte ihn noch auf der Flucht. Am Hofe von Béarn, wo er alle dieſe Vorgänge verſchweigt, wird er huldreich aufgenommen; der Herzog ernennt ihn nach ſeiner Wiederherſtellung zu ſeinem Secretair und die Prinzeſſin hat eine heimliche Neigung für ihn gefaßt, die er ſelbſt jedoch nicht erwiedert, ja, noch ganz ſeiner früheren Liebe hingegeben, nicht einmal beachtet. Was ihn ſelbſt in ſeiner Verbannung am meiſten quält, iſt die Ungewißheit über Serafinen's Treue. Es fügt ſich nun, daß Roberto, Serafinen's Vater, mit ſeiner Tochter an den Hof von Béarn kommt; in ſeinem Gefolge befindet ſich verkleidet der Graf von Montpellier, angeblich, um ſeine Verlobte, Margarethe, unbefangener beobachten zu können, im Grunde aber, um in der Nähe der geliebten Serafina zu ſein. Serafina hat bald einen innigen Freundſchaftsbund mit Margarethe geſchloſſen, ihre Holdſeligkeit erweckt aber zugleich auch die Liebe des Herzogs. So hat denn der Dichter die mannichfaltigſten Fäden der Verwickelung in ſeiner Hand: die Nebenbuhlerſchaft des Grafen, des Herzogs und Cäſar's, die Beſtrebungen des

er die erkünſtelte Leidenſchaft für die Königin aus anderen Rückſichten nur im Geheimen ausſprechen darf. Er richtet nun öffentlich ſeine Huldigungen an Iſabella; z. B. in folgenden Worten:

Aunque amante me juzgueis
De otro gusto, y como ingrato
Me presumais todo olvido,
Yo soy vuestro y no os agravio.
El rey suspira, Isabela,
Celoso como indignado,
Porque ignora que disculpa
Mis desvelos amor casto.
No os asombre vengativo
(Cuando sepa que en su estado
Don Ordoño favorece
El amor nuestro) Don Sancho.
Su poder, con el de Ordoño,
Aunque temido, es muy flaco;
Contra el amor, todo incendio,
Es pequeño el de Alexandro.
Que he de morir es sin duda,
Si os perdiese mi cuidado:
Blanca por vos se desvela,
Será cierto el ampararnos.
O ha de ser en yugo eterno
Vuestra belleza el descanso
De mi esperanza, ó la muerte
El remedio, aunque inhumano.
De Don Lope, prenda mia,
Estad segura entre tanto,
Que será con fé invencible
Bronce en quereros y amaros.

Doña Elvira, que os dió zelos,
A Ordoño adora ó su estado:
Ni la quise en vuestra ofensa,
Ni deseo, pues os amo.

Nach dieſen Worten hält ſich natürlich Iſabella für die allein Begünſtigte. Allein die Königin hat zu denſelben folgenden Schlüſſel: ſie ſoll nur die erſten Hälften der Verſe nehmen und dieſe zuſammenfügen. Auf dieſe Weiſe gewinnen denn die obigen Worte die folgende Geſtalt, in welcher ſie allein der Königin zu huldigen ſcheinen:

Aunque amante de otro gusto
Me presumais, yo soy vuestro:
El rey suspira celoso,
Porque ignora mis desvelos.
No os asombre cuando sepa
Don Ordoño el amor nuestro;
Su poder, aunque temido,
Contra el de amor es pequeño.
Que he de morir, si os perdiese,
Blanca, por vos será cierto,
O ha de ser vuestra belleza
De mi esperanza el remedio.
De Don Lope estad segura
Que será bronce en quereros:
Doña Elvira á Ordoño adora;
Ni la quise, ni deseo.

Aber auch die Königin wird getäuſcht, denn den wahren Schlüſſel beſitzt erſt Elvira; dieſe weiß, daß ſie immer von vier Zeilen die erſte Hälfte des erſten Verſes abtrennen muß, und ſo erhält ſie aus den obigen Worten folgende Verſicherung von Lope's unwandelbarer Liebe zu ihr:

Aunque amante el rey suspira
No os asombre su poder;
Que hé de morir, ó ha de ser
De Don Lope Doña Elvira.

Man beachte in dieſen Verſen die erſtaunliche Sprachkunſt, durch welche dieſelben Worte, ohne in's Gezwungene zu verfallen, in ihrer veränderten Stellung nicht allein einen wechſelnden und ganz klaren Sinn geben, ſondern auch zuerſt zwei verſchiedene Aſſonanzenreihen, nachher eine Redondilla bilden. — Wir haben dies hervorgehoben, um zu zeigen, wie Calderon oft da, wo man ihn am originalſten glaubt, ſeinen Vorgängern verpflichtet iſt. Uebrigens hat er jenen ſcharfſinnigen Gedanken Tirſo's ſehr vereinfacht, indem bei ihm nur die Abtrennung des erſten Wortes in jedem Verſe und die dann folgende Zuſammenſtellung das Geheimniß bildet. Was den Inhalt unſeres Drama's betrifft, ſo würde es überflüſſig ſein, ihn darzulegen, da das „laute Geheimniß“ in Ueberſetzungen und Nachahmungen auf faſt alle Bühnen Europa's übergegangen und ſo zum vielleicht bekannteſten Werke Calderon's geworden iſt.

Die zuletzt erwähnten Dramen haben uns allmählich zu den Luſtſpielen herabgeführt, welche das Leben und geſellige Treiben im damaligen Spanien darſtellen. Calderon's Stücke dieſer Gattung haben von jeher einer beſonderen Berühmtheit genoſſen, und ſie ſind dieſes Rufes in jeder Hinſicht werth, obgleich man eingeſtehen muß, daß ſie ſich in einem engeren Kreiſe von Motiven und Situationen bewegen, als die des Lope und Tirſo; ſie ſind in ihrer Art das Vollendetſte, was die ſpaniſche Bühne beſitzt, aber dieſe Art leidet an einer gewiſſen Einförmigkeit. Man hat ſchon früher bemerkt, daß

die meiſten in dieſes Bereich fallenden Werke Calderon's den Titel „die Verwicklungen des Zufalls“ führen könnten, denn der letztere iſt es, der faſt überall den Knoten ſchürzt. Will man an einem einzelnen Beiſpiel ein ungefähres Bild von der Beſchaffenheit dieſer ſämmtlichen Comödien gewinnen, ſo läßt ſich kein beſſeres liefern, als das folgende, welches ſchon anderswo aufgeſtellt worden iſt [79]): Ein junger, eben aus Flandern zurückgekehrter Cavalier ſucht in den Straßen von Madrid die Wohnung eines Freundes, bei dem er logiren ſoll; plötzlich tritt ihm eine verſchleierte Dame entgegen und bittet ihn um ſeinen Schutz; der Ritterpflicht getreu, darf er dieſen ihr nicht verſagen, und ſo geleitet er ſie in ihre Wohnung. Dann findet es ſich, daß dieſe Dame die Schweſter ſeines Freundes iſt; der Freund ſelbſt aber liebt wieder eine andere mit ſeiner Schweſter befreundete Dame, welche dem neu angekommenen Cavalier zur Gattin beſtimmt war. Nun iſt noch ein dritter verſchmähter Liebhaber jener Dame, welche man in der erſten Scene die Straßen von Madrid durchirren ſah, vorhanden, und aus allen dieſen ſich kreuzenden Liebſchaften entſpringen alle möglichen Arten von Vorfällen: zwei verſchleierte Damen werden mit einander verwechſelt, und die eine belauſcht hinter einer Seitenthüre die Liebesworte, welche durch Irrthum an ihre Nebenbuhlerin gerichtet werden; der Galan verbirgt ſich, weil er Geräuſch hört, der zweite entdeckt ihn, und es entſteht ein Zweikampf, der durch das Hinzukommen des Bruders unterbrochen wird; nach gehörigen Verwirrungen aller Art löſt ſich denn der Knoten durch dieſelben Fäden, welche ihn geſchlungen, wieder

[79]) Damas-Hinard, Chefs-d'oeuvre du Théatre espagnol, Introduction.

auf, und man hat am Schluſſe zwei oder drei Heirathen, ohne die des Gracioſo mit der Zoſe zu rechnen.

Noch deutlicher kann man die von Calderon vorzugsweiſe benutzten Hebel der Intrigue in folgendem Schema überſehen: Liebe zweier Damen zu demſelben Cavalier, Bewerbung von mehreren Galanen um daſſelbe Mädchen, oder zweier Freunde um die Gunſt der nämlichen Schönen; Eiferſucht unter dem liebenden Paare; Kampf der Pflichten gegen den Freund und gegen die Geliebte; Verhüllung der Frauen durch den Schleier, Vermummung der Männer durch den Mantel, und daraus entſpringende Mißverſtändniſſe; nächtliche Huldigungen am Fenſter einer Dame und damit verbundene Täuſchungen, indem ſich eine Andere an die Stelle der Erwarteten begeben hat; Colliſion der Pflicht der Gaſtfreundſchaft und der Blutrache, Zweikämpfe, Häuſer mit doppelten Eingängen, Wohnungs- und Namensveränderungen, geheime Thüren, unterirdiſche Gänge u. ſ. w. Die überraſchenden Vorfälle, die anziehenden und die Neugier ſpannenden Situationen, die der Dichter aus dieſen Motiven zu entſpinnen wußte, waren ſchon bei ſeinen Lebzeiten ſprichwörtlich geworden; man nannte ſie Lances de Calderon, das heißt „Calderons-Streiche“, und es fehlte ſchon damals nicht an Solchen, welche die häufige Wiederholung der nämlichen Triebfedern des Intereſſes tadelten. Calderon ſelbſt hat dergleichen Bemerkungen ſehr gutwillig hingenommen, ja ſelbſt in ſcherzhafter Weiſe Aehnliches geſagt. In No ay burlas con el amor ſagt Jemand, der ſich verbergen muß: „Ja, dies iſt eine Comödie von Don Pedro Calderon, wo es nothwendig immer einen verſteckten Liebhaber und eine verſchleierte Frau geben muß.“ In Bien vengas mal si vienes solo heißt es einmal: „Dies iſt eine Comödie von Don Pedro Calderon, wo Bru-

der oder Vater immer zur unrechten Zeit kommen“[80]). Da der Dichter hiernach ſelbſt in ſcherzhafter Weiſe einräumte, was man ihm zum Vorwurf machen konnte, und doch auf demſelben Wege auch noch ſpäter fortfuhr, ſo ſtützte er ſich ohne Zweifel auf das Bewußtſein ſeines beſonderen Talentes für dieſe Art von Verwickelungsſpielen und auf die nie verſiegende Erfindungsgabe, mit welcher er den gleichförmigen Stoff immer neu zu geſtalten und zu färben wußte; und ſo ziemt es denn auch uns, von der Gleichmäßigkeit in den Motiven dieſer Stücke abblickend, unſere Bewunderung der unendlichen Kunſt zuzuwenden, mit welcher der Autor aus derſelben Grundlage und den nämlichen Elementen eine ſo überraſchende Verſchiedenartigkeit der Reſultate gewonnen hat. In der That hat kein anderer Dichter in gleich hohem Grade, wie Calderon, die Fähigkeit beſeſſen, einfache und ſich häufig wiederholende Anläſſe zu ſtets anderen Combinationen zu benutzen, in immer neuen Wendungen intereſſante Situationen herbeizuführen, Ueberraſchungen auf Ueberraſchungen zu häufen und die Haupthandlung mit anderen parallel laufenden zu verwickeln, ſo daß der Zuſchauer in beſtändiger Aufregung die ſich durchſchneidenden Fäden der Intrigue bis zu deren Auflöſung verfolgt. Auch iſt die Virtuoſität unſeres Dichters in dieſem Fache von jeher am allgemeinſten anerkannt wor-

[80]) Es comedia de Don Pedro
Calderon, donde ha de aver
Por fuerza amante escondido,
O rebozada muger.

Que debe de ser comedia
Sin duda esta de Don Pedro
Calderon, que hermano ó padre
Siempre vienen à mal tiempo.

den, und ſchon Linguet that zu einer Zeit, als man die Vorzüglichkeit der ſpaniſchen Schauſpiele, die man praktiſch durch zahlreiche Entlehnungen anerkannte, theoretiſch nicht einräumen wollte, den Ausſpruch, daß Calderon in dieſer Gattung von Schönheiten es allen Dichtern der Welt weit zuvorthue. Nehmen nun die Comödien dieſer Gattung (denen wir füglich den Namen Comedias de capa y espada laſſen können, da ſie ſämmtlich in dieſer Tracht geſpielt wurden) durch ihre angedeuteten Vorzüge, durch ihre, trotz der Aehnlichkeit doch große Mannichfaltigkeit, durch ihren poetiſchen Gehalt, ihre Fülle und Bewegung das Intereſſe lebhaft in Anſpruch, ſo tritt noch ein anderer Umſtand hinzu, um ſie beſonders anziehend zu machen; wir meinen die treue Sittenſchilderung, die lebendige Darſtellung des Lebens und Treibens im damaligen Madrid. Die romantiſchen Abenteuer, die in dieſer „Stadt der Serenaden“ an der Tagesordnung waren, die ſeltſame Miſchung von beinahe überfeinerter Cultur und noch faſt mittelalterlicher Rohheit der Sitten, die Galanterieſcenen im Prado, die nächtlichen Zwiegeſpräche am Gitterfenſter, die blutigen Zweikämpfe unter den Cavalieren, die ſüdliche Glut, aber auch die Intriguenſucht und Verſchlagenheit der Liebenden, der frohe, leichte Sinn, der kein Wagniß ſcheuende Unternehmungsgeiſt der Ritter, die hingebende Zärtlichkeit der Damen, aber auch ihre Rachſucht, ihr ſchnelles Aufflammen bei jeder vermeinten Beleidigung, — dies Alles iſt hier mit ſo frappanter Wahrheit geſchildert, daß man die Sitten der alten Spanier vielleicht nirgends beſſer ſtudieren kann. Heben wir einige der auffallendſten Züge aus dieſem ſeltſamen Gemälde hervor! Der Argwohn und die Strenge in Bezug auf die Ehre iſt ſo groß, daß, wenn ein Mann bei einer Dame gefunden wird, ſofort auch kein Zwei-

ſel mehr über die zwiſchen ihnen beſtehende verbrecheriſche Liebe obwaltet und Vater oder Bruder die Schuldige auf der Stelle umbringen zu müſſen glauben. Die Pflicht der Ritter zur Beſchützung der Frauen geht ſo weit, daß eine Dame von dem erſten Cavalier, dem ſie begegnet, fordern kann, ſie mit Gefahr ſeines Lebens gegen Jedermann zu ſchützen. Die Forderung der Ausſchließlichkeit in der Liebe und die Eiferſucht ſind ſo geſteigert, daß, wenn ein Galan mit einer Dame an ihrem Gitterfenſter ſpricht, er von allen Vorübergehenden verlangt, außerhalb ſeines Bezirks zu bleiben, und den, der ſeiner Warnung nicht Folge leiſtet, todt zu Boden ſtreckt; die Pflicht des gegenſeitigen Beiſtandes unter den Cavalieren aber gibt wieder dem Mörder, wenn er von der Juſtiz verfolgt wird, das Recht, den erſten beſten Ritter um ſeinen Schutz anzuſprechen, welchen dieſer dann mit Hintanſetzung jeder anderen Obliegenheit gewähren muß.

Alle dieſe Punkte muß der heutige Leſer von Calderon's Mantel- und Degenſtücken wohl kennen und als feſtſtehend vorausſetzen, falls er dieſe Dichtungen richtig, das heißt ſo, wie ſie von den Zuhörern ihrer Zeit hingenommen wurden, auffaſſen will. Er muß aber ferner, gleich dem Publikum, für das die Stücke geſchrieben wurden, Mordthaten aus Eiferſucht, Rache oder ſonſtigen Veranlaſſungen für alltägliche Vorfälle halten, die eben keinen ſehr ergreifenden Eindruck hervorbringen und die Heiterkeit des Luſtſpiels nicht ſtören; denn ſehr häufig finden wir die Pflicht, einen ermordeten Verwandten zu rächen, in ihrem Conflict mit anderen Verhältniſſen, den Verſteck eines Duellanten, der ſeinen Gegner getödtet hat, oder irgend ein anderes, nach unſeren Begriffen tragiſches Motiv als Hebel der luſtigſten Intrigue gebraucht; ſehr oft ſehen wir inmitten von durchaus komiſchen Scenen

Vater oder Bruder das Schwert ziehen, um die beargwohnte Tochter oder Schweſter umzubringen, und machen uns mit ängſtlicher Spannung auf einen tragiſchen Ausgang gefaßt, während der Spanier ſich dies nicht eben ſehr zu Herzen nahm und ſich durch dergleichen alltägliche Vorfälle in der Heiterkeit, die das Ganze hervorruft, nicht ſtören ließ. Es iſt endlich, um das Aufbrauſen der Affekte und den plötzlichen Geſinnungswechſel, dem wir in dieſen Stücken jeden Augenblick begegnen, zu verſtehen, nöthig, ſich an die Beweglichkeit und Leidenſchaftlichkeit ſüdlicher Naturen zu erinnern, und an die Steigerung, welche die Affekte durch die Sitten im damaligen Spanien erhielten; natürlich mußte die ſtrenge Bewachung, der die Frauen unterworfen waren, die Schwierigkeit, mit ihnen zuſammenzukommen, die Eiferſucht und Verſtellung, welche in Gegenwart eines Dritten nöthig war, das Ungeſtüm der Liebenden erhöhen und ihre Begierden mächtiger entflammen. Wenn die Damen unſerer Zeit ſich über die Lauheit und Kälte der Männer beklagen, ſo haben ſie den hauptſächlichſten Grund derſelben in der Freiheit zu ſuchen, deren ſie ſelbſt genießen, und das ſicherſte Mittel, um feurigere Liebhaber zu erzielen, würde ſein, ſie kehrten in ihre alte Sclaverei zurück.

Iſt es nun nicht zu läugnen, daß die Sitten des ſpaniſchen Adels, wie ſie von Calderon geſchildert werden, keineswegs in jener abſoluten Reinheit glänzen, welche ihnen von mehr enthuſiaſtiſchen als bedächtigen Kritikern zugeſchrieben worden iſt, ſo wird man doch auf der anderen Seite die vielen ſchönen und edlen Züge nicht verkennen wollen, durch die Calderon's Ritter und Frauen unſer Herz gewinnen, die feine Galanterie, die Reizbarkeit des Zartgefühls, welche auf ausſchließliche Liebe dringt und ſelbſt die mindeſte Zweideutigkeit des Benehmens verdammt, die ſtrenge Beobachtung

jeder Pflicht der Freundſchaft und Dankbarkeit, die bis zum Tode treue Anhänglichkeit an den angeſtammten Herrſcher, die zarte Schonung gegen den überwundenen Gegner und die aufopfernde Hingebung des Herzens an den einmal gewählten Gegenſtand der Liebe.

Um den Leſer noch unmittelbarer in die Mitte des ſpaniſchen Lebens, das in dieſen Stücken dargeſtellt wird, einzuführen und zugleich zu zeigen, wie treu die Sittenſchilderungen in denſelben aus der Wirklichkeit aufgegriffen ſind, ſchalten wir hier einige Auszüge aus der intereſſanten, aber ganz in Vergeſſenheit gerathenen Reiſe der Gräfin d'Aunoy nach Spanien ein. Dieſe ſchreibt in zwei Briefen, datirt Madrid den 27. Juni und den 25. Juli 1679, Folgendes:

„Wenn ich dir alle die tragiſchen Begebenheiten berichten wollte, von denen ich hier Tag für Tag höre, ſo würdeſt du geſtehen, daß dieſes Land ein Schauplatz der fürchterlichſten Scenen der Welt iſt. Die Liebe, ſowohl der Drang, ſie zu befriedigen, als ihre Beſtrafung, gibt gewöhnlich die Veranlaſſung dazu. Es gibt nichts, was die Spanier nicht unternehmen ſollten, nichts, was ihrem Muthe und ihrer Zärtlichkeit unmöglich wäre. Die Eiferſucht iſt ihre herrſchende Leidenſchaft, aber man behauptet, daß ſie dabei weniger von Liebe, als von Rachſucht und Sorge für die Unbeflecktheit ihres Namens getrieben werden; daß ſie nicht ertragen können, einen Anderen ſich vorgezogen zu ſehen, und daß Alles, was einer Kränkung ähnlich ſieht, ſie zur Verzweiflung bringt; wie ſich dies nun aber auch verhalten mag, es iſt gewiß, daß die ſpaniſche Nation in dieſem Punkte wild und barbariſch iſt. Die Frauen ſind von den Männern wie abgeſperrt, aber ſie verſtehen es ſehr gut, Einladungsbriefchen zu den Rendez-Vous zu ſchreiben, die ſie geben wollen; die Gefahr

für ſie, für den Liebhaber und für den Boten iſt dabei groß, aber ſie wiſſen trotz der Gefahr durch ihren Geiſt und durch ihr Geld den feinſten Argus zu betrügen.

„Die unverheiratheten Männer ſteigen Nachts, nachdem ſie von der Promenade im Prado zurückgekehrt und eine leichte Mahlzeit eingenommen, zu Pferde und heißen ihren Diener hinten aufſitzen; das Letztere geſchieht, um ihn nicht zu verlieren, denn da ſie in der dunkelſten Nacht ſchnell durch die Straßen reiten, würde der Diener unmöglich folgen können; ſie fürchten aber zugleich, daß man ſie von hinten angreife, und der Diener muß deshalb aufpaſſen und auf die Vertheidigung ſeines Herrn bedacht ſein; gewöhnlich jedoch ergreifen die dienſtbaren Geiſter in ſolchen Fällen die Flucht, denn ſie ſind nicht eben tapfer. Dieſe nächtlichen Cavalcaden geſchehen zu Ehren der Damen, und die ſpaniſchen Cavaliere würden dieſe Stunde nicht um Alles in der Welt verfehlen; ſie reden mit ihren Geliebten durch das Gitterfenſter, bringen bisweilen in den Garten ein und ſteigen wo möglich in das Zimmer hinauf. Ihre Leidenſchaft iſt ſo heftig, daß ſie jeder Gefahr Trotz bieten; ſie wagen ſich bis in das Gemach, wo der Gemahl ihrer Angebeteten ſchläft, und man hat mir geſagt, daß ſie ſich in dieſer Art oft Jahre lang ſehen, ohne daß ſie, aus Furcht gehört zu werden, ein Wort ſprächen.

„Man hat in Frankreich nie ſo zu lieben gewußt, wie die Spanier lieben; und was ich, abgeſehen von der zärtlichen Sorgfalt, den Liebesdienſten und der Hingebung bis in den Tod (denn der Ehemann und die Verwandten geben keinen Pardon), beſonders unvergleichlich finde, das iſt die Treue und die Verſchwiegenheit. Man wird nie hören, daß ein Cavalier ſich der, ihm von einer Dame geſchenkten Gunſt rühmen ſollte; ſie reden von ihrer Geliebten mit ſo viel Hochachtung

und Unterwürfigkeit, als wäre ſie ihre Königin. Auch die Damen tragen nie Verlangen, einem Anderen, als ihrem Geliebten, zu gefallen; ihre Seele iſt ganz von ihm erfüllt, und obgleich ſie ihn am Tage nicht ſehen, finden ſie doch Mittel, ſich mehrere Stunden mit ihm zu beſchäftigen, ſei es, daß ſie an ihn ſchreiben, oder mit einer vertrauten Freundin von ihm reden, oder einen ganzen Tag am Gitterfenſter ſtehen, um ihn vorübergehen zu ſehen. Mit einem Worte, nach Allem, was ich hier gehört habe, möchte ich Spanien für das Geburtsland der Liebe halten. — Während nun die Herren bei ihren Geliebten ſind, bleiben die Diener in einiger Entfernung von dem Hauſe bei den Pferden. — Außer den genannten Wegen, auf welchen die Liebenden zu ihren Damen gelangen, gibt es noch andere; denn die Damen beſuchen ſich viel unter einander, und nichts iſt ihnen leichter, als einen Schleier überzuwerfen, ſich durch die Hinterthür fortzuſchleichen, in eine Sänfte zu ſteigen und ſich, wohin ſie wollen, tragen zu laſſen. Beſonders kommt ihnen hierbei zu Hülfe, daß alle Frauen ſich gegenſeitig unverletzliche Geheimhaltung gelobt haben; welcher Streit auch unter ihnen vorfallen mag, ſo öffnen ſie doch nie den Mund, um einander zu verrathen. Ihre Verſchwiegenheit kann nicht genug gerühmt werden; aber freilich würden auch die Folgen der Plauderei ſchlimmer ſein, als anderswo, da man hier auf den bloßen Verdacht hin mordet. Die guten Spanierinnen haben viel Verſchlagenheit und wiſſen ſie gut anzuwenden; denn da jedes Haus eine Hinterthür hat, ſo können ſie ungeſehen in's Freie gelangen, und da nun oft ein Bruder bei ſeiner Schweſter, ein Sohn bei ſeiner Mutter, ein Neffe bei ſeiner Tante wohnt, ſo gibt dies vielfache Gelegenheit, ſich zu ſehen. Die Liebe iſt hier zu Lande ſinnreich, man ſpart kein Mittel, um ſeine Leidenſchaft zu befrie-

digen, und man bleibt ſeiner Geliebten treu. Es gibt Intriguen, welche das ganze Leben hindurch dauern, wenngleich man keine Stunde verloren hat, um ſie zum Schluſſe zu bringen; man benutzt jeden Augenblick, und ſobald man ſich ſieht und gefällt, iſt die Sache richtig. — Es geſchieht bisweilen, daß eine Dame, in ihren Schleier gehüllt und, um nicht erkannt zu werden, ſehr einfach gekleidet, ſich zu Fuß an den Ort des Stelldicheins begibt. Ein Cavalier verfolgt ſie und ſucht mit ihr zu ſprechen; durch dieſe Begleitung beläſtigt, wendet ſie ſich an einen anderen Vorübergehenden und ſagt, ohne ſich weiter zu erkennen zu geben, zu ihm: ich beſchwöre Euch, hindert dieſen Zudringlichen, mich weiter zu verfolgen! Dieſe Bitte iſt dem galanten Spanier ein Befehl, er frägt den, über welchen ſie ſich beklagt, warum er die Dame beläſtige, räth ihm, ſie in Ruhe gehen zu laſſen, und muß, wenn der Gegner nicht weichen will, das Schwert ziehen; ſo endet die Begegnung bisweilen mit Blutvergießen um eine Dame, die man nicht kennt. Unterdeſſen macht ſich die Schöne von dannen, läßt die beiden Cavaliere mit einander ſtreiten und geht dahin, wo ſie erwartet wird. Das Schönſte dabei aber iſt, daß oft der Mann oder der Bruder ſelbſt die Dame auf dieſe Art vor den Nachſtellungen eines Zudringlichen ſchützt, und ihr behülflich iſt, ihrem Geliebten in die Arme zu eilen. — Es kommt auch bisweilen vor, daß Jemand, wenn er ſeine Geliebte auf der Straße trifft und ſein eigenes Haus nicht in der Nähe iſt, ohne Weiteres in das Haus eines Anderen tritt, den er vielleicht gar nicht kennt; er bittet den Hausherren, doch gefälligſt ſein Zimmer zu verlaſſen, weil er gerade eine, vielleicht nie wiederkehrende Gelegenheit zum Zwiegeſpräch mit einer Dame habe und wirklich entfernt ſich dann der Eigenthümer des Hauſes, um den Galan mit ſeiner Ge-

liebten allein zu laſſen. Kurz, man unternimmt ſelbſt das Verwegenſte, um ſich auch nur eine Viertelſtunde ſehen zu können. — Ganz Madrid hat das Anſehen eines großen Käfiges, denn alle Häuſer ſind von unten bis in's oberſte Stockwerk hinauf mit engen Gittern verſehen, und nicht bloß die Fenſter, ſondern auch die Balkone haben welche. Hinter denſelben ſieht man immer die armen Frauen, die nach den Vorübergehenden blicken und, wenn ſie es wagen, die Jalouſien öffnen. Es vergeht keine Nacht, daß nicht in allen Quartieren der Stadt vier- oder fünfhundert Concerte gehalten würden. Freilich finden dieſe aber auch ihren Lohn denn, die ſchönſte Dame erhebt ſich und fühlt ſich glücklich wie eine Königin, ſobald ein Galan vor ihrem Fenſter die Harfe oder Guitarre ſpielt und mit heiſerer Stimme dazu ſingt."

Dies iſt, von dem treuen Pinſel einer Augenzeugin entworfen, ein Bild des Lebens und der geſelligen Verhältniſſe, in deren Kreiſe ſich Calderon's Comedias de capa y espada bewegen. Eine deutlichere Anſchauung von dem Weſen dieſer Stücke zu geben, möge nun hier zunächſt eine Inhaltsanzeige von Antes que todo es mi dama, einem der vorzüglichſten derſelben, ſtehen. Zwei, ſchon von früher her durch innige Freundſchaft verbundene Ritter, Liſardo und Don Felix, treffen ſich nach langer Trennung unvermuthet in Madrid und theilen einander ihre jüngſten Erlebniſſe, vornämlich ihre Herzensangelegenheiten, mit. Don Felix erzählt, wie er in Granada einen Cavalier, welcher Streit mit ihm angefangen, im Zweikampfe tödtlich verwundet habe und hierauf, den Bitten ſeiner Verwandten entſprechend und um der Juſtiz zu entgehen, nach Madrid gereiſt ſei; an letzterem Orte habe er ein reizendes Mädchen erblickt, das ſeinen Huldigungen freundlich entgegenkomme und deſſen Beſitz allein ſein Lebensglück begründen

könne. Liſardo vertraut dem Freunde ein ganz ähnliches Liebesverhältniß, in welchem er ſeit Kurzem mit einer anderen Dame ſtehe, und Beide gehen dann ab, Jeder ſeinem Glücke nach. — Wir werden zu Laura, der Geliebten des Don Felix verſetzt. Der Vater derſelben, Don Iñigo, wird eben durch einen Brief aus Granada überraſcht, in welchem ihm Don Felix von einem Jugendfreunde auf's dringendſte empfohlen wird; er eilt fort, um den Empfohlenen aufzuſuchen; Laura aber empfängt durch einen Diener ein Geſchenk ihres Geliebten, eine Schärpe, welche er ſie zu ſeinem Andenken zu tragen bittet; würde ſie dieſe Schärpe ſogleich anlegen, ſo fürchtet ſie, die Aufmerkſamkeit ihres Vaters zu erregen; ſie ſendet dieſelbe daher an ihre Freundin Clara, um ſie ſpäter ſcheinbar von dieſer als Geſchenk annehmen zu können. Clara nun iſt die Geliebte des Liſardo und Letzterer ſieht ſie mit der Schärpe geſchmückt, die er früher in Händen des Don Felix erblickt hat; ſogleich entbrennt ſeine Eiferſucht, er macht der Geliebten den Vorwurf der Untreue und eilt zu Don Felix, ihm mitzutheilen, daß ſie Beide ihr Auge auf dieſelbe Dame geworfen hätten. Es tritt eine peinliche Irrung ein; um ſie zu löſen, ſchlägt Felix vor, gemeinſchaftlich zu Clara zu gehen; erſt hier löſt ſich denn der Irrthum; Laura und Clara ſind gerade beiſammen, jeder der Freunde erkennt ſeine Geliebte und hört aus ihrem Munde den Hergang mit der Schärpe; aber während ſie ſich noch der Enttäuſchung freuen, berichtet eine Dienerin, Clara's Bruder lange eben aus Granada an; es hilft daher nichts, ſie müſſen ſich aus Rückſicht für die Damen verſtecken. — Im zweiten Akt erzählt Liſardo ſeinem Diener, dem Spaßmacher, wie ſein Freund und er der kritiſchen Lage in der vergangenen Nacht glücklich entkommen ſeien; während er hiervon redet, tritt Laura's Vater ein und fragt nach Don Felix; Liſardo

glaubt, ſein Freund werde von dem Alten wegen der Beſuche bei ſeiner Tochter zur Rede geſtellt werden, will demſelben dieſen Verdruß erſparen, und gibt ſich deßhalb für Don Felix aus; aber Iñigo drückt ihm auf's zärtlichſte die Hand, ſagt, wie der Vater des Don Felix ihm aus Granada Sorge für den Sohn anempfohlen habe, und bietet ihm ſeine Dienſte an. Liſardo kann nun nicht mehr zurück und muß in der einmal angenommenen Rolle beharren. Nachdem der Alte ſich entfernt hat, tritt der wahre Don Felix auf; Liſardo erzählt ihm den in beſter Abſicht geſpielten Betrug, aber der Freund hört wenig darauf, denn er hat eben ein Billet erhalten, worin ihn Laura zu einem heimlichen Beſuche bei ihr auffordert; eine gleiche Einladung erhält Liſardo von Clara, und Beide denken nun nur an ihr bevorſtehendes Glück. In der nächſten Scene treten Clara und ihr aus Granada zurückgekehrter Bruder Antonio auf. Antonio hat Laura erblickt und ſogleich eine lebhafte Neigung zu ihr gefaßt; er erbittet ſich deshalb von der Schweſter einen Auftrag an die Freundin, um ſo Gelegenheit zu erhalten, Laura näher kennen zu lernen. Hierauf werden die Zuſchauer Zeugen des nächtlichen Zwiegeſprächs zwiſchen Laura und Felix; die Liebenden werden durch den Eintritt des Don Antonio unterbrochen, welcher den Auftrag ſeiner Schweſter überbringt; Felix muß ſich, auf den Wunſch der Geliebten, verbergen; aus ſeinem Verſteck erkennt er, daß Don Antonio jener Ritter iſt, den er in Granada im Zweikampfe verwundet hat; wenn ſchon dieſe Entdeckung ihn aufregt, ſo vermag er ſich, als er Zeuge der Zudringlichkeit des Beſuchers wird, nicht länger zu mäßigen; er tritt mit gezücktem Schwerte hervor, und eben kreuzen ſich die Schwerter, als Iñigo's Ankunft gemeldet wird. Felix muß ſich nun wieder verbergen, Antonio aber entſchuldigt ſeine Anweſenheit mit Clara's Auftrage und

zieht ſich zurück. Iñigo erzählt ſeiner Tochter, wie er die Bekanntſchaft des Don Felix gemacht habe, wie ſehr er von derſelben befriedigt ſei und wie er die Abſicht habe, ihm Wohnung in ſeinem Hauſe anzubieten. Plötzlich hört man Geräuſch im Nebenzimmer; der Alte will nachſehen was es ſei; Laura iſt in tödtlicher Angſt, ſie denkt, Felix ſei noch dort verborgen und erklärt dem Vater, um ſich aus der Verlegenheit zu ziehen, ſie ſei im Geheimen mit dieſem verlobt. Iñigo iſt zwar überraſcht, aber, weil er ſich keinen lieberen Schwiegerſohn wünſcht, nicht erzürnt. Er holt daher den Verborgenen aus ſeinem Verſteck; aber wie groß iſt Laura's Erſtaunen als ſie Liſardo hervortreten ſieht; Felix nämlich hat ſich mit Hülfe der Zofe durch eine Hinterthür entfernt, Liſardo aber, der bei Clara zum Beſuche war, iſt von dort, wo ihn der rückkehrende Don Antonio vertrieben, in Iñigo's Haus geflüchtet, wo er ſich an derſelben Stelle verborgen hat, an welcher ſich zuvor Felix befand. Laura iſt natürlich im höchſten Grade befremdet, noch mehr aber, als ihr Vater den Liſardo mit dem Namen Felix anredet und von ihm verlangt, er ſolle der Tochter augenblicklich als Gatte die Hand reichen. In dieſem Moment hört man Schwertergeklirr auf der Straße und die Stimmen des Don Antonio und des Don Felix, die im Streite begriffen ſind, dazwiſchen erſchallt der Hülferuf Clara's „man tödtet meinen Bruder!“ Liſardo zweifelt einen Augenblick, auf weſſen Seite er ſich ſchlagen ſolle, da ihn Freund und Geliebte zur ſelben Zeit rufen, zuletzt aber eilt er mit dem Rufe ab: „über Alles meine Dame!“ — Im dritten Akt ſehen wir Liſardo und Felix in ihre Wohnung zurückgekehrt; der nächtliche Zweikampf iſt durch die Dazwiſchenkunft Anderer unterbrochen worden, und ſie berathen nun, was nach den Statt gehabten Vorgängen in ihrer Lage zu thun ſei. Plötzlich wird Don

Iñigo gemeldet; Liſardo, als der angebliche Don Felix, muß ſich verbergen, und Don Felix empfängt den Alten, indem er vorgibt, ſein Freund ſei ausgegangen; Iñigo iſt hierüber ſehr befremdet und trägt dem Don Felix auf, ſeinem Freunde zu ſagen, wie er ſicher erwarte, daß er ſeiner Tochter ſofort die Hand reiche, wo nicht, ſo könne nur ſein Blut ihm Genugthuung verſchaffen. Felix verſpricht, den Auftrag auszurichten, der Alte geht ab und die Freunde verabreden daß Liſardo ſich eine geheime Zuſammenkunft mit Laura's Vater erbitten und ihm die ganze Täuſchung entdecken ſolle. Iñigo, argwöhniſch und ſchon auf einen Kampf gefaßt, findet ſich, in Geſellſchaft des Don Antonio, an der beſtimmten Stelle ein; Liſardo erzählt ihm nun, daß er nicht Don Felix ſei und unter welchen Umſtänden er dazu gekommen, ſich deſſen Namen beizulegen; er erzählt ferner, daß er ſich bei Clara zum Beſuch befunden habe und wie er von dort in Iñigo's Wohnung geflohen ſei; aber der Alte brauſt auf und findet in jener Täuſchung eine Beleidigung; auch Antonio zieht ſein Schwert, um Liſardo wegen des heimlichen Beſuches bei ſeiner Schweſter zu züchtigen; Felix, welcher im Verborgnen Zuſchauer der Scene geweſen iſt, tritt hervor, um dem Freunde beizuſtehen; der ſich entſpinnende Kampf wird aber durch das Hinzukommen vieler Leute unterbrochen und die Kämpfenden werden auseinandergeſprengt. Felix bleibt allein auf der Bühne; ein Diener berichtet ihm, Liſardo befinde ſich im Kampfe mit Häſchern; Felix will hinwegeilen, um dem Freunde beizuſtehen; in dieſem Augenblick aber tritt Doña Clara auf und bittet ihn um ſeinen Schutz, ihr Bruder drohe ihr wegen der nächtlichen Zuſammenkunft mit Liſardo mit dem Tode; er ſchwankt zwiſchen der Pflicht gegen den Freund und gegen die Dame, als Don Antonio auftritt und Clara's Schleier

zu lüften begehrt; Felix darf dies nach dem Gebote der Ritterpflicht nicht zugeben, und die Schwerter werden wieder gezogen; da aber vernimmt er aus Iñigo's Wohnung Hülferufe Laura's, die von ihrem erzürnten Vater mit dem Dolche bedroht wird, und eilt hinweg, mit den Worten: „Ich weiß wohl, schöne Clara, daß es meine Pflicht ist, Euch meinen Schutz zu verleihen; ich weiß wohl, Don Antonio, daß ich gebunden bin, Euch in diesem Streite nicht den Rücken zu kehren; ich weiß wohl, Lisardo, daß du mein Freund bist und daß ich dir beistehen muß; aber Freund, Feind und Schutzbefohlene, Alle mögen mir verzeihen, denn über Alles geht meine Dame!" Nun eilt Lisardo herbei und nimmt die bedrängte Clara in seinen Schutz, indem er erklärt, er sei ihr Gatte. Gleich darauf führt Felix Laura heran; Iñigo verfolgt sie mit gezücktem Schwert, indem er ruft: „Niemand soll meine Tochter entführen, als ihr Gatte! Wie, Lisardo, Ihr könnt ruhig zusehen, daß ein Anderer mit der Euch bestimmten Braut von dannen geht?" Lisardo. Ja, denn Don Felix ist ihr Gatte und mein Freund. Felix. Und er wirft sich hier zu Euren Füßen. Seid versichert, daß ich Don Felix bin und daß Laura die Ursache war, wegen deren Lisardo meinen Namen annahm. Iñigo. Aber fand ich ihn nicht in meinem Hause? Felix. Wenn ich Laura's Gatte bin, so geht das Niemanden an, als mich. Lisardo. Und nun, da Clara ihre Hand in meine legt, fehlt nichts mehr, als daß Felix und Antonio sich versöhnen.

Die große Complication des Plans in den meisten dieser Stücke macht es uns unmöglich, auf den Inhalt von mehreren derselben näher einzugehen, da dieser nicht anders als durch sehr weitläuftige Auseinandersetzungen deutlich ge-

macht werden kann. Wir begnügen uns deßhalb mit einigen Andeutungen:

Die Luſtſpiele Casa con dos puertas, la Dama duende, el escondido y la tapada, el encanto sin encanto haben das gemeinſam, daß in ihnen eine ungewöhnliche mechaniſche Vorrichtung, in dem erſten ein doppelter Eingang, in dem zweiten eine geheime Thür, in den beiden anderen ein Verſchlag oder ein verborgenes Gemach als Urſache mannichfaltiger Täuſchungen und als Hebel der überraſchendſten Situationen benutzt iſt. Casa con dos puertas zeichnet ſich durch die unendliche Gewandtheit aus, mit welcher aus einem einfachen Motive eine beinahe unentwirrbar ſcheinende und dennoch klare Handlung entſponnen wird. La dama duende iſt durch die Feinheit und Sinnigkeit der Intrigue und daneben durch die hohe Anmuth, die jede Scene erfüllt, eins der beliebteſten unter Calderon's Werken geworden. In El escondido y la tapada zeigt ſich das eminente Talent des Verfaſſers, die Handlung ſtets neu zu wenden, das Intereſſe beſtändig in Gährung zu erhalten und dem Zuſchauer dergeſtalt voranzueilen, daß ihm der behendeſte Scharfſinn kaum zu folgen vermag, im glänzendſten Lichte; wollte man an einem Beiſpiele zeigen, wie weit die ſpaniſche Comödie in der Kunſt der Verwickelung Alles hinter ſich läßt, was von den Dichtern anderer Nationen in dieſer Hinſicht geleiſtet worden, ſo dürfte ſich dieſes Stück vorzüglich dazu eignen. In El encanto sin encanto hat Calderon, wie ſchon geſagt, einen Plan des Tirſo de Molina benutzt, aber wir müſſen mit aller Achtung für den Namen des berühmteren Dichters bekennen, daß er uns hier weit hinter ſeinem Vorbilde zurückgeblieben zu ſein ſcheint. — Peor está que estava iſt dagegen wiederum ein reizendes und trefflich componirtes Stück;

wie der Titel beſagt, wird die Lage der handelnden Perſonen vom Beginn der Verwickelung an immer verlegener und ſchlimmer, von der erſten Scene bis zur Auflöſung haben wir eine ununterbrochene Reihe von ſpannenden und ſtets verſchiedenen Situationen, und dabei iſt Alles bis in die kleinſten Einzelheiten hinein trefflich motivirt. — Mejor está que estava, ein Gegenſtück des vorigen, in Bezug auf die äußere Handlung minder reich bedacht, aber in den Empfindungen und Gedanken voll poetiſcher Friſche und jugendlichen Feuers. — Los empeños de un acaso; hier wird, wie ſchon der Titel verheißt, der Zufall recht abſichtlich zum Hebel der Action gemacht; die Combinationen, die Begebenheiten, die Reſultate, die ſich an ihn knüpfen, ſind ſo mannichfaltig, ſo ſinnreich herbeigeführt und zu einem ſo engen Knoten verſchürzt, daß die Begier, zu ſehen, wie der Dichter alle von ihm gehäuften Schwierigkeiten löſen werde, dem Leſer und Hörer ſchon allein hinreichende Befriedigung gewährt und ſeine Theilnahme keinen Augenblick ermatten läßt. — Dasſelbe gilt von Bien vengas mal si vienes solo, von welchem Stücke die Grundlage der Intrigue mit wenigen Worten angedeutet werden möge: D. Luis kommt eines Abends über einen Zweikampf zu, welcher vor ſeinem Hauſe Statt hat und in welchem der Eine der beiden Streitenden tödtlich getroffen zu Boden ſtürzt. Der Sieger eilt mit ſchleunigen Schritten von dannen, und D. Luis ſucht vergebens ihn einzuholen, ertappt aber den Diener, von dem er das Geſtändniß erpreßt, der Entflohene ſei ein gewiſſer D. Juan, der in einem Liebesverſtändniß mit Doña Maria, der Schweſter des D. Luis, ſtehe. Die nächſte Scene zeigt uns eine Doña Anna, welche mit einem D. Diego verlobt iſt, aber auch von D. Luis geliebt wird und dieſen noch mit einigen Hoffnungen hinhält.

Zu ihr kommt Maria und überbringt ihr ein Bildniß D. Juan's, mit der Bitte, daſſelbe aufzubewahren, weil ſie ſelbſt bedacht ſein müſſe, es vor dem Argwohn ihres Bruders zu verbergen. D. Diego findet dies Bildniß bei ſeiner Verlobten und wird dadurch zu wüthender Eiferſucht erregt; Don Juan, von der Juſtiz wegen des vollbrachten Mordes verfolgt, bittet Mariens Vater, der mit dem ſeinigen befreundet iſt, ihm eine Freiſtatt in ſeinem Hauſe zu gewähren, und wird, um deſto ſicherer unentdeckt zu bleiben, in ein verborgenes Gemach verſteckt; nun iſt aber D. Diego ein Verwandter des Ermordeten und muß auf Rache an dem Mörder ſinnen; als anderer Friedensſtörer erſcheint dann noch D. Luis mit ſeiner Eiferſucht auf Diego und mit ſeinem Argwohn gegen ſeine Schweſter und auf D. Juan, — kurz, der ſtreitenden Mächte, die ſich in demſelben Hauſe zuſammen treffen, ſind ſo viele, daß man kaum hoffen kann, ſie bewältigt zu ſehen, aber der Meiſter in der Verwickelungskunſt weiß alle Fäden ſo zu führen, daß ſie ſich gerade da, wo ſie zum verworrenſten Knäuel verſchlungen zu ſein ſcheinen, plötzlich auf's ungezwungenſte und befriedigendſte auflöſen.

Alle die bisher genannten Comödien können als Intriguen- oder vielmehr Verwickelungsſtücke im eminenteſten Sinne angeſehen werden, das heißt als ſolche, in welchen äußere ungewöhnliche Umſtände und Situationen die Hauptfactoren ſind und aller Accent auf die intereſſante Handlung fällt, ſo daß zu größerer Complication des Inhalts auch dem Zufall ein bedeutender Spielraum geſtattet wird, die Entwickelung der Charaktere dagegen ganz in den Hintergrund tritt. Dieſelben Elemente haben wir noch ganz ungemiſcht in Fuego de Dios en el querer bien, Cada uno para sí, Con

quien vengo vengo, Tambien hay duelo en las damas, El maestro de danzar.

Als eigentliche Poſſen ſind zu bezeichnen El Astrologo fingido und No hay burlas con el amor. Jenes iſt ein Scherzſpiel voll des köſtlichſten Spaßes und ergötzlicher Situationen; indeſſen verdiente der Stoff wohl kaum, zu einer dreiaktigen Comödie ausgearbeitet zu werden und würde ſich bei mehr concentrirter Komik beſſer als Entremes ausnehmen. In No hay burlas con el amor iſt das Bild einer gezierten und mit ihrer höheren Bildung prahlenden Dame mit unvergleichlicher Kraft der Komik ausgeführt, und ebenſo die Intrigue, wie ein junger Mann, der eigentlich ihre Schweſter liebt, aber die Gegenbeſtrebungen der eitlen Närrin zu fürchten hat, ſich nun in die Letztere verliebt ſtellt, in geſchraubten Phraſen mit ihr redet und auf dieſe Art ſeine wahre Neigung zum erwünſchten Ziele fördert. — Nahe Verwandtſchaft mit den letztgenannten Stücken zeigt Hombre pobre todo es trazas, ein Luſtſpiel, welches V. Schmidt treffend charakteriſirt, indem er an den Lazarillo de Tormes und Guzman de Alfarache erinnert; in der That hat der Held Manches mit jenen degenklirrenden und zwickelbartſtreichenden Induſtrierittern gemein, welche in den genannten picariſchen Romanen geſchildert werden; es muß jedoch hinzugefügt werden, daß Calderon es verſchmäht, in den Schlamm hinabzuſteigen, in dem Mendoza und Aleman ſich oft wohlbehäglich wälzen, und daß er Sitten und Charaktere durchgehends veredelt hat.

In Guardate del agua mansa iſt nicht allein die Intrigue mit unendlicher Kunſt eingeleitet und entwickelt, ſondern auch die Charakterzeichnung von ſeltener Feinheit und Vortrefflichkeit. Don Alonzo hat zwei Töchter, die ſeit dem

Tode ihrer Mutter in einem Kloſter erzogen worden ſind und ihren bisherigen Aufenthalt erſt verlaſſen, als ihr Vater aus Mexico nach Madrid zurückkehrt. Clara, das älteſte der beiden Mädchen, trägt einen ruhigen und ſtillen Charakter zur Schau, und ſagt, ſie ſehne ſich in die Stille des Kloſters zurück; Eugenia, die jüngere, dagegen iſt munter und ausgelaſſen und gefällt ſich in der großen Welt, weshalb der Vater beſchließt, ſie zuerſt zu verheirathen. Es finden ſich verſchiedene Freier ein, unter anderen ein einfältiger und tölpelhafter Landjunker aus Aſturien, Namens Torribio, welcher von beiden Mädchen beſtändig gefoppt wird. Während Clara ihrer Schweſter Vorwürfe über deren Ausgelaſſenheit macht, ſpinnt ſie ſelbſt eine der ſchlaueſten Intriguen an, indem ſie ſich für Eugenien ausgibt und den dieſer beſtimmten Mann in ihren Netzen fängt, ja ihre eigene Dueña betrügt und zur Mithelferin des Plans macht. Am Schluſſe ſtellt ſich denn heraus, daß die lebhafte und weltlich geſinnte Eugenia in ihren Liebesangelegenheiten nicht vorgerückt iſt, während die ſtille und verſchloſſene Clara ihr ihren Bewerber abſpenſtig gemacht hat. Köſtlich und mit unvergleichlicher komiſcher Kraft gezeichnet iſt in dieſem Luſtſpiel die Figur des ungeſchlachten und bäuriſchen Torribio; das Stück erhält durch dieſe Caricatur einige Verwandtſchaft mit den ſogenannten Comedias de Figuron.

Mañanas de Abril y de Mayo. Eine Comödie, welche in Geiſt und Ton der vorhergehenden ſehr ähnelt und ſich gleich ihr durch die ſcharfe Sonderung der Charaktere auszeichnet; das Gegenſtück zu Torribio iſt hier der prahleriſche und eingebildete Stutzer Hyppolito; doch iſt Calderon nie in den rohen und poſſenhaften Styl verfallen, der die Figurirſtücke mancher anderen Dichter ſo unleidlich macht; auch ſind die caricaturartigen Figuren bei ihm nie die Hauptträger

des Intereſſe, ſondern nur Folie für andere edle Charaktere.

No siempre lo peor es cierto wird ſeinem Perſonal und ſeinen äußeren Umriſſen nach zu den Comedias de capa y espada gerechnet worden ſein, allein ſein ernſterer, ſelbſt an's Sentimentale ſtreifender Ton und Inhalt heben es ſehr merklich aus den übrigen dieſer Klaſſe hervor. Don Carlos, Liebhaber der Leonor de Lara, hat bei Nacht im Zimmer ſeiner Geliebten einen Mann gefunden, den er irriger Weiſe, aber unter ſehr verdächtigen Umſtänden, für ſeinen Nebenbuhler hielt und niederſtieß. Um Leonor's Ehre zu retten, führt er ſie mit ſich fort und leiht ihr ſeinen Schutz, obgleich er ſie für ſchuldig hält und den Betheuerungen ihrer Unſchuld kein Gehör ſchenken will. Ein Zuſammentreffen vieler Umſtände und eine mit großer Kunſt in die Haupthandlung verflochtene Nebenaction dient nun dazu, Carlos immer mehr in ſeinem Verdacht zu beſtärken und ſogar die Zuſchauer zweifelhaft zu machen, bis zuletzt die Wahrheit an den Tag kommt und Carlos ſich überzeugt, daß Leonor ihn immer treu geliebt hat. Wenn in dieſem Drama ſchon die mit erſtaunlicher Feinheit angelegte Verwickelung zu bewundern iſt, ſo beſteht der Hauptgehalt deſſelben doch in den mit großer Wärme aufgefaßten und liebevoll ausgemalten Charakteren des D. Carlos und der Leonor; Jener mit ſeinen edlen und großherzigen Geſinnungen, und gerade durch dieſen Adel der Seele zu einem ungerechten Verdacht getrieben, Leonor aber mit ihrer Sanftmuth und wandelloſen Anhänglichkeit an den, der ſie ſo ſehr verkennt — dieſe beiden Geſtalten nehmen die Theilnahme auf's lebhafteſte in Anſpruch.

Mañana será otro dia, ein Seitenſtück des vorigen. „Wenn jenes lehrt — ſagt V. Schmidt — wie die göttliche

Natur des Weibes, von ungerechtem Verdacht gekränkt, eben erſt recht ihren Glanz erſcheinen läßt, und deshalb dort Leonor ſchon gleich im Anfang als liebend und durch die Liebe unglücklich auftritt, ſo ſehen wir hier dagegen die noch unreife Knospe, die vor unſeren Augen ſich entfaltet und in Duft und Farbenpracht vor der Sonne der Liebe ſchimmert. Zwiſchen Schwertergeklirr und Schmach, der der Tod auf der Stelle bei Calderon's edlen Spaniern folgen muß, wächſt dieſe köſtliche Liebe des Weibes, die nichts ſcheut, als den Verluſt des Geliebten, und deren dann ein gütiger Gott ſich mild erbarmt."

An die letztgenannten ſchließen ſich theils in dem vorwaltenden Ernſt des Tons und Inhalts, theils in der bedeutender hervortretenden Charakteriſtik noch: No hay cosa como callar, Primero soy yo, Cual es mayor perfeccion, La desdicha de la voz, Dar tiempo al tiempo. Dieſe Comödien, welche ſämmtlich den reiferen Jahren des Dichters angehören, haben durch die Reinheit des Stils und durch die größere Sorgfalt, welche der Geſtaltungsrichtung zugewendet iſt, unſtreitig einen Vorzug vor ſeinen früheren Werken dieſer Gattung; dagegen erſcheint die jugendliche Frische und Lebendigkeit jener, unſeres Bedünkens, hier etwas gedämpft, und man könnte ſtellenweiſe ſogar über eine gewiſſe Manierirtheit und manierirte Wiederholung von ſchon vielfach abgenutzten Motiven klagen.

Im Fache der Comedias burlescas hat Calderon nur ein einziges Stück gedichtet, nämlich Céfalo y Procris, eine Parodie ſeines eigenen Zelos aun del aire matan. Dieſe Burleske iſt voll köſtlichen Humors, ein Tummelplatz der ausgelaſſenſten Scherzes und beſonders dadurch von ungleichlicher komiſcher Wirkung, daß der tolle Spaß, in das

Abſurdeſte in einem feierlichen, pathetiſchen Tone und in den eleganteſten Verſen vorgetragen wird. Es iſt das einzige Luſtſpiel Calderon's, in welchem er zur Verſtärkung der Komik ſogar das Derbe und Gemeine nicht verſchmäht; in übermüthiger Laune kehrt er das Unterſte nach oben und ſcheint ſich ſelbſt, die ganze Welt und ſein eigenes Werk zu verſpotten. Alle Augenblicke fallen die Schauſpieler aus den Rollen; eine griechiſche Dame z. B. ſoll ihre Herkunft erzählen, aber ſie vergißt ſich und ſagt: „Ich bin die Tochter des Luis Lopez und mein Name iſt Maria.“ Der Prinz Roſikler kommt auf einem Füllen herangeritten, einen ungeheuren Schuh in der Hand haltend, und durchirrt die Welt, um die Dame aufzufinden, welcher dieſer Schuh gehören mag. Von dem burlesken Ton der Sprache kann Folgendes einen Begriff geben. Der König redet ſeine verſammelten Vaſallen an:

Vasallos, deudos y amigos,
Cuya lealtad y virtud
Canta el sol por fa, mi, re,
La fama por ce, fa, ut;
Ilustre nobleza y plebe,
Que al brindis de mi salud
Agotárades ahora
Aun la cuba de Sahagun:
Ya sabeis, que yo inclinado
Fui desde mi juventud
A las letras, estudiando
Todo el ban, ben, bin, bon, bun,
Hasta el arte de Nebrija
Y las tablas del Talmud.

Cephalus bricht, nachdem er ſeine geliebte Procris mit dem Jagdſpeer getödtet, in folgende Worte aus:

Republica celestial,
Aves, peces, fieras, hombres,
Montes, riscos, peñas, mar,
Plantas, flores, yerbas, prados,
Venid todos á llorar!
Coches, albardas, pollinos,
Con todo vivo animal,
Pavos, perdices, gallinas,
Morcillas, manos, cuajar,
Prócris murió! Decid pues:
Su moño descanse en paz!

Im Obigen ſind, bald mit Ausführlichkeit, bald flüchtiger, ſämmtliche von Calderon herrührende Comödien erwähnt worden; in Bezug auf diejenigen, welche entſchieden fälſchlich auf ſeinen Namen geſchrieben worden ſind, oder deren Aechtheit doch wenigſtens ſehr problematiſch erſcheint, ſo wie in Bezug auf die Sainetes und Loas verweiſen wir auf den Anhang zu dieſem Artikel. Hier iſt zunächſt noch von Autos Sacramentales zu handeln.

Calderon's Autos ſind nach dem Urtheil ſeiner Zeitgenoſſen diejenigen Werke, auf welche ſich ſein höchſter Dichterruhm gründet. „Wo — ſagt der ſchon angeführte Manuel Guerra — dieſer eminente Mann zum allgemeinen Erſtaunen ſich ſelbſt übertroffen, das war in den Autos Sacramentales. Die Andacht ſeines Geiſtes entzündete ihm das Gemüth, und die Rede, entflammt im hingeriſſenen Fluge, ſchwang ſich wie der Adler des Heſekiel über ſeine Genoſſen und ihn ſelbſt empor. Seine Erfindungen ſind ſo göttlich, die Gedanken ſo ſchön, die Ausſchmückungen ſo prächtig, die Moralitäten ſo verſchmolzen, die Lehrſätze ſo geſchmackvoll, Vernunft und Glaube ſo ſanft verwoben, und das Nutzbare iſt dem

Schönen ſo freundlich geſellt, daß zugleich der Verſtand in Bewunderung und das Herz in Flammen geſetzt wird. Die Seelen kehren voll Liebe und Andacht zurück, erfreut und zerknirſcht, ergötzt und befeuert, und indem er dem Ohre liebkoſt, flößt er heilige Ehrfurcht vor dem Sakramente ein."

Die Nachwelt kann nicht umhin, die Bewunderung des ſiebzehnten Jahrhunderts für dieſe Dichtungen zu theilen, ſobald ſie nur Selbſtverläugnung genug beſitzt, um ſich aus dem ſo ganz verſchiedenen Ideenkreiſe des Tages in die Weltanſchauung und die Vorſtellungsweiſen zu verſetzen, aus denen die ganze Gattung von Dramen hervorgegangen iſt. Der, welcher ſich auf dieſe Art in den Geiſt eines vergangenen Jahrhunderts zu vertiefen vermag, wird die Wundergebilde von Calderon's Autos etwa mit denſelben Empfindungen vor ſich aufſteigen ſehen, mit denen ein Seher, das Auge mit weittragendem Rohre bewaffnet, ferne Himmelsräume durchfliegt, in denen ſich die Milchſtraßen zu Sonnen zertheilen und aus der dämmernden Tiefe des Alls neue Welten von ungeahntem Glanze emportauchen. Oder wählen wir ein anderes Gleichniß, ſo mag ihm zu Sinne werden, wie dem Seefahrer, wenn er die weite Waſſerwüſte durchſchritten und nun ein neues Erdreich betritt, das ihn mit unbekannten und wunderbaren Geſtalten umgibt, in dem Brauſen ſeiner Rieſenwälder und Ströme mit geheimnißvollen Klängen zu ihm redet und wo in einer anderen Natur andere Gattungen von Weſen ihn mit fremden Blicken anſchauen. In der That, wie ein ſolches Reich der Wunder umfangen uns dieſe Dichtungen. Ein Tempel thut ſich vor uns auf, in deſſen Bau, wie in dem Gralstempel des Titurel, ſich das ewige Wort ſinnbildlich geſtaltet hat. Bei'm Eintritt weht es uns entgegen, wie ein Geiſterhauch der Ewigkeit, und eine heilige Morgenröthe,

wie vom Glanze der Gottheit, wallt durch den hehren Raum. Im Mittelpunkte ragt, als Centrum alles Seins und aller Geſchichte, das Kreuz, an dem ſich der unendliche Geiſt ſelbſt in unendlicher Huld für die Menſchheit geopfert hat. Am Fuße des hohen Symboles aber ſteht der Dichter als Hierophant und Prophet und deutet die Bilder an den Wänden und die ſtumme Rede der Ranken und Blüthen, die ſich an den Säulen emporſchlängeln, und die Töne, die klangreich vom Gewölbe herniederrinnen. Er ſchwingt den Stab und die Hallen des Tempels dehnen ſich aus in's Unermeßliche; ein Säulengang führt durch die Jahrhunderte und Jahrtauſende hindurch bis zur dämmergrauen Vergangenheit, da zuerſt der Quell des Lebens aufrauſchte und die Sonnen und Sterne, dem Schooße des Nichts entſtiegen, ihren Lauf begannen; und der begeiſterte Seher enthüllt das Geheimniß der Schöpfung und zeigt uns den Hauch Gottes über dem Chaos brütend, die Erdenfeſte von den Gewäſſern trennend, dem Monde und den Geſtirnen ihre Bahnen anweiſend und den Elementen befehlend, wie ſie ſich fliehen und ſuchen ſollen. Wir fühlen uns umwallt von dem Flügelſchlage des Weltgeiſtes und hören die Jubelchöre der neugebornen Sonnen, wie ſie feiernd auf ihren Bahnen einherziehen und den Ruhm des Ewigen verkünden. Von der Dämmernacht an, die den Urſprung aller Dinge verhüllt, ſehen wir dann den Zug der Völker durch die aufblühenden und hinwelkenden Geſchlechter der Menſchen hindurch jenem Sterne folgen, der die Weiſen aus dem Morgenlande leitete, und der Stelle der Verheißung entgegenpilgern; nach vorwärts aber liegt, vom Glanze der Erlöſung und Verſöhnung überſtrahlt, die Zukunft mit ihren noch ungeborenen Generationen. Und der heilige Dichter weiſt

rings umher in's Gränzenloſe, durch die Schranken der Zeit in die Ewigkeit hinaus, zeigt die Beziehungen alles Geſchaffenen und Ungeſchaffenen zu dem Symbol der Gnade und wie alle Völker andachtsvoll zu ihm emporſchauen; das Weltall in ſeiner tauſendfachen Erſcheinung wird mit dem Chore aller ſeiner Stimmen ein Pſalm zum Preiſe des wunderbar Herrlichen; Himmel und Erde legen ihre Gaben vor ihm nieder, die Sterne, „die nie welkenden Blumen des Himmels", und die Blüthen, „die vergänglichen Sterne der Erde", müſſen ihm huldigen; der Tag und die Nacht, das Licht und die Finſterniß liegen anbetend vor ihm im Staube, und der Menſchengeiſt öffnet ſeine verborgenſten Schachten, um alle ſeine Gedanken und Gefühle in der Anſchauung des Unendlichen zu verklären.

Dies der Geiſt, der aus Calderon's Autos demjenigen entgegenweht, der ſie in dem Sinne aufzufaſſen weiß, in welchem der Dichter ſie gab. Aber auch der kältere Kritiker wird in vielfacher Rückſicht ſeine Bewunderung nicht verſagen können. Er mag ſich — und wir wollen es ihm nicht verargen — von manchen allzu kühnen Wagniſſen befremdet ſehen, er mag die ganze Gattung, zu welcher die Autos gehören, in ihrer ſeltſamen Miſchung von Dichtung, Scholaſtik und Theoſophie, für eine excentriſche Ausgeburt der Poeſie halten, aber er wird der unendlichen Kunſt, mit welcher dieſe heterogenen Elemente bewältigt und mit einander verſchmolzen ſind, ſeine Anerkennung zollen müſſen. In der That erſcheint die Meiſterſchaft Calderon's in der Compoſition bei den Autos wegen der ungleich größeren Schwierigkeit, die ſich hier darbot, noch unendlich bewundernswerther, als bei den Comödien, und auch ſeine Dichtergabe zeigt ſich in noch reinerem Glanze, inſofern die einzelnen Flecken, die ſeine

weltlichen Schauspiele hier und da entstellen, die Ueberfülle und den Schwulst der Rede hier verschwinden und einer einfach-klaren, der Erhabenheit des Gegenstandes angemessenen Darstellung weichen. Die Bilderpracht ist mit Weisheit geregelt und dem leitenden Gedanken untergeordnet und kein hyperbolischer Wortschwall thut der Harmonie der Idee und des Ausdrucks Abbruch. Calderon's in Andacht dem Himmel zugewandter Geist scheint alle seine Kräfte in einem Brennpunkt concentrirt zu haben, um in den Autos das Höchste zu geben, was er zu leisten vermochte. So erscheint es denn bewundernswerth, wie in diesen Gedichten die ganze Erscheinungswelt verklärt und gleichsam transparent gemacht wird, damit sich aus allen ihren hundertfältigen Gestalten der verborgene Strahl des Göttlichen entbinden könne; die alte Geschichte und Götterlehre, die fernste Vergangenheit und die dämmernde Zukunft, die Schöpfung mit allen ihren Wundern, die Pflanzen- und Thierwelt, die Höhen und Tiefen des Seins und alle Regungen des Menschenherzens und der Menschenseele werden in den wunderbarsten und genialsten Combinationen benutzt, um das Christenthum in dessen heiligstem Symbole zu verherrlichen; und diese Combinationen sind, bei allem Geheimnißvollen, doch von einer Klarheit, die Erstaunen erregt. Der Dichter weiß, wie in einem magischen Spiegel, selbst das Verborgenste und Unfaßlichste, die Schattenbilder des Gedankens, in bestimmten Umrissen darzustellen. Haben wir es nun auch mit Abstractionen des Verstandes, mit metaphysischen Allgemeinbegriffen zu thun, so verdient doch die Gestaltungskraft Bewunderung, mit welcher den wesenlosen Gebilden alle Züge der Persönlichkeit und individuellsten Lebendigkeit geliehen werden; und nicht minder erstaunenswürdig ist die Kunst der dramatischen Composition, welche

auf überirdiſchem Boden und mit einem allegoriſchen und ſymboliſchen Perſonal doch eine ſtreng zuſammenhängende, nicht allein das Intereſſe, ſondern ſelbſt die Neugier ſpannende Handlung hervorzubringen gewußt hat.

Worin der Vorzug von Calderon's Autos vor denen des Lope de Vega beſtehe, erhellt ſchon aus dem Obigen: er liegt in der ungleich größeren Ertiefung des Inhalts, in der unvergleichbar feineren Durchbildung der Allegorie, in der Gründlichkeit, mit welcher der Stoff in allen ſeinen Faſern und bis in ſeine feinſten Beziehungen hinein durchdrungen iſt. Wenn die Ueberlegenheit unſeres Dichters über ſeine Vorgänger im Allgemeinen auf der ausgebildeteren Kunſtform ſeiner Dramen, auf der ſorgfältigeren Verarbeitung des Materials und der gewiſſenhafteren Ergründung ſeiner Vorwürfe beruht, ſo zeigt ſich dies in den Autos in noch ungleich höherem Maaße, als in den Comödien; ſogar die vorzüglichſten Frohnleichnamsſpiele der früheren Zeit können mit den mindeſt trefflichen der ſeinen nicht in die Schranken treten.

Im Allgemeinen hat Calderon die ihm von Lope de Vega überlieferten Umriſſe des Auto adoptirt, und wir müſſen in dieſer Beziehung auf das Band II., Seite 393 ff. Geſagte zurückweiſen. Dort kann man auch ſchon das vom Dichter angewandte Perſonal, wenigſtens in ſeinen Hauptgeſtalten, kennen lernen. Daß die nämlichen Figuren häufig wiederkehren, daß ſich ſogar gewiſſe Wendungen und Gedankenverbindungen wiederholen, wurde durch die allen Autos ſacramentales gemeinſame Beſtimmung der Verherrlichung der Transſubſtantiation unvermeidlich herbeigeführt, denn dieſe Tendenz machte es zur Bedingung, daß in jedem Frohnleichnamsſpiel dieſelbe Grundidee ausgeſprochen würde. Hören

wir, was der Dichter selbst in der Vorrede darüber sagt: „Irgend ein ekler Leser möchte es vielleicht tadeln wollen, daß in den meisten dieser Autos dieselben Personen vorkommen, wie der Glaube, die Gnade, die Schuld, die Natur, das Judenthum, das Heidenthum u. s. w.; dies aber rechtfertigt sich dadurch: daß, da der Gegenstand immer derselbe ist, die Stücke sich auch derselben Mittel zum Zwecke bedienen müssen; noch mehr aber durch die Erwägung, daß dieselben oft wiederholten Mittel doch jedes Mal auf anderen Wegen zu anderem Ziele gehen: auf diese Art wird denn, nach meiner schwachen Einsicht, dieser Tadel sich vielmehr in Billigung umwandeln müssen; denn die größte Kunst der Natur besteht darin, daß sie mit den nämlichen Grundzügen so viele verschiedene Gesichter hervorzubringen weiß, und nach diesem Vorbilde möge es denn, wenn auch nicht als eine Kunst angesehen, so doch wenigstens entschuldigt werden, daß ich aus denselben Personen so viele verschiedene Autos zusammengesetzt habe. — Manche Stellen werden einander ähnlich gefunden werden, aber auch die Natur bringt manche ähnliche Gesichter hervor, und wenn schon dies einen Tadel zurückweist, so muß noch hinzugefügt werden, daß dergleichen Stücke nur einmal im Jahre aufgeführt werden und daß zwischen manchen von den in diesem ersten Bande befindlichen Autos ein Zwischenraum von mehr als zwanzig Jahren liegt; der Eindruck, den sie bei der durch so lange Zeiträume getrennten Darstellung hervorbrachten, war daher ein ganz anderer, als der, den sie jetzt, in demselben Bande vereinigt, bewirken können. — Einige Stellen werden vielleicht etwas matt erscheinen, weil das Papier weder den Wohllaut der Musik, noch den Pomp des Maschinenwesens wiedergeben kann, und es ist deshalb nöthig, daß der Le-

ſer ſich mit ſeiner Einbildungskraft dieſe Zuthaten hinzudenke.“

Calderon's Behandlungsweiſe des Auto im Einzelnen wird man am Beſten aus den folgenden Inhaltsüberſichten von einigen derſelben erſehen. Die Loas, welche laut der Angabe des Herausgebers nur zum Theil von Calderon ſelbſt herrühren und mehrentheils keinen für das Verſtändniß nothwendigen Zuſammenhang mit dem folgenden Stücke haben, werden dabei füglich außer Acht gelaſſen.

El pintor de su deshonra. Ein Auto, das ſich ſchon durch ſeinen Titel dem gleichnamigen Trauerſpiel gegenüberſtellt und auch in ſeinem Inhalt viele Beziehungen zu demſelben darbietet. Das Stück wird durch einen prachtvollen Monolog Lucifer's eröffnet. Er ſteigt durch den Schlund eines Drachens empor und ruft die Schuld aus einer düſteren Felſenhöhle, welche ſie bewohnt, hervor. Als die Gerufene nach ſeinem Begehren fragt, erzählt er die Geſchichte ſeines Sturzes, wie er zur Strafe ſeines Hochmuthes in das Reich der ewigen Finſterniß verbannt worden ſei. Er ſpricht in Worten der Verzweiflung von ſeinem Haß und ſeinem Neid gegen den Weltſchöpfer, der ihn ſo tief gedemüthigt und den er unter dem Bilde eines großen Künſtlers und Werkmeiſters darſtellt; weiter erzählt er, wie dieſer Künſtler damit umgehe, eine Geſtalt und ein Antlitz nach ſeinem Bilde zu malen, nachdem er ſchon ſechs Tage lang an einem großen und wundervollen Gemälde, der Schöpfung, gearbeitet habe, der ſiebente Tag ſolle nun das ganze Werk vollenden; die Schuld möge ihm Hülfe leihen, damit das Bild zerſtört werde und der Künſtler den Namen des „Malers ſeiner Schande“ verdiene. Die Schuld verſpricht ihren Beiſtand, und Beide ſchleichen ſich in die Werkſtatt. Staunend und trotz ihres Haſſes doch mit Ehrfurcht betrachten ſie das Gemälde;

das Bild der Aehre und der Rebe, als Andeutung des künftigen Sacraments, macht ſie erbeben, und als ſie Geräuſch hören, verbergen ſie ſich in den Blättern eines Baumes. Der Maler erſcheint und beginnt die Arbeit, während die Unſchuld, die Weisheit und die Gnade ihm die Farben reichen und einen Lobgeſang anſtimmen; als das Werk, das Ebenbild des Meiſters, vollendet iſt, haucht er ihm Athem und Leben ein, und die neugeſchaffene menſchliche Natur kniet vor ihrem Schöpfer nieder. Dieſer übergibt ihr die Herrſchaft über die ganze Schöpfung und legt ihr nur ein Verbot auf, das, die Frucht vom Baume der Erkenntniß zu genießen. Die junge Herrſcherin der Welt bleibt nun, umringt von der Weisheit, der Unſchuld, der Gnade und dem freien Willen, zurück und ſchildert in einer herrlichen Rede die Wunder der ſie umgebenden Schöpfung. Zu ihr treten in Verkleidung Lucifer und die Schuld, und ſuchen ſie, nachdem ſie zuerſt den freien Willen beſtochen, durch ihre Reden zu bethören; die Schuld holt die verbotene Frucht herbei und der freie Wille reicht ſie der menſchlichen Natur zum Genuſſe; Weisheit, Unſchuld und Gnade thun Einſprache, aber die Schwache folgt ihrem Gelüſte; da verdunkelt ſich die Luft, die Erde zittert, die Schönheit des Paradieſes iſt entſtellt, die göttlichen Geſpielen entfliehen und die Gefallene wird von Lucifer als ſeine Sclavin fortgeſchleppt. So ſieht denn der Maler das ſchönſte Werk ſeiner Kunſt entſtellt und befleckt, und ruft in heiliger Trauer: „O du, die ich zu meiner Braut auserwählt, hätte ich dich nie ſo ſchön gemalt, ſo würde ich jetzt nicht Maler der eigenen Schande heißen! Undankbare, um meines größten Feindes willen verläſſeſt du mich? O ſterblicher Menſch, ſieh' an der Angſt meiner Liebe, welchen Kummer du mir bereiteſt, wenn du dich von Gott entfernſt; denn wenn Gott je weint,

ſo iſt es aus Jammer um eine verlorene Seele! Aber was klage ich, da meiner Ehre die Rache obliegt? Treuloſe, ſo mögeſt du denn kein Waſſer trinken, als das deiner eigenen Zähren; ſo mögeſt du das Brod der Schmerzen eſſen und unter Schmerzen Kinder gebären! Die Welt, das Bett deines Ehebruches, will ich zerſtören; die Wolken mögen ihren Schooß aufthun, die Meere ihre Dämme ſprengen, um ſie zu vernichten!" Man hört Erdbeben und Donnergeroll und das Getöſe der hereinbrechenden Sündfluth; zwiſchendrein ertönen die Jammerrufe der Erde: „Erbarmen, Herr, Erbarmen!" Die menſchliche Natur tritt, vor den ſturmgepeitſchten Wellen fliehend, auf; die Erde bietet ihr auf den höchſten Spitzen ihrer Berge einen Zufluchtsort, aber die Wogen ſteigen höher und drohen ſie unter dem Hohngelächter Lucifer's und der Schuld zu verſchlingen. Da wirft der Schöpfer erbarmend ein Holz in die Fluth, „Bruchſtück einer wunderbaren Arche und Vorbild eines anderen Holzes, das einſt die Welt retten wird; denn zwiſchen der Ehre des Menſchen und der Gottes iſt der Unterſchied, daß die eine ſich rächt, indem ſie tödtet, die andere, indem ſie verzeiht." Die Welt und die menſchliche Natur ſchwimmen, das rettende Holz umklammernd, an das Land, das wieder aus den ſich verlaufenden Gewäſſern hervortritt. Ihnen folgt die Schuld, aber ſie bebt vor der Kreuzesform des Holzes zurück, und die menſchliche Natur ſpricht zu ihr: „Ahnſt du in dieſem Anblick jenen Friedensbogen, der ſich über Himmel und Erde ausſpannen wird, wenn die weiße Taube mit dem Olivenzweige erſcheint und den goldenen Tag nach ſo ſchmerzenreicher Nacht verkündigt? Schon, dünkt mich, höre ich die Engel einen Jubelchor an dieſe himmliſche Aurora ſingen." Von oben erſchallt Geſang von Engelſtimmen: „Ruhm dem Herrn im Himmel und Friede den Men-

ſchen auf Erden!“ Die menſchliche Natur ſtimmt, die Gnade des Herrn anflehend, in den Geſang ein, aber Lucifer und die Schuld ſuchen ſie feſter in ihre Bande zu ſchlagen. Der göttliche Maler tritt nun, geführt von der Liebe, und von den Bitten der Flehenden gelockt, auf, um die Geraubte zu erlöſen und die Rache an den Räubern zu vollbringen. Die Liebe trägt ein Kreuz herbei, der Maler verbirgt ſich hinter demſelben und befreit die Gefangene, indem er Lucifer und die Schuld durch einen Schuß zu Boden ſtreckt. „Sieh hier — ſpricht er, auf das Kreuz deutend, zu der Geretteten — wie viel deine Thränen bei mir vermocht haben und wie ich nun dem Gemälde, welches mir der Dämon und die Sünde befleckten, ſeinen erſten Glanz wiedergebe, indem ich es in dieſer Quelle waſche!“ Man erblickt eine Quelle mit ſieben Strahlen (den ſieben Wunden); an ihr ſtehen die Gnade, die Weisheit und die Unſchuld und rufen der Erlöſten zu: „Komm in unſere Arme zurück! Wir erwarten dich an dieſer Quelle!“ Obgleich zum Tode getroffen, flüſtert die Schuld doch leiſe: „Mag die Erbſünde auch in dieſem Bade getilgt werden, mir bleibt doch noch Raum, dich zu bekriegen;“ aber der Maler erwiedert: „Auch dagegen iſt ein Mittel! Seht hier das Sacrament, das Myſterium der Myſterien, das Wunder der Wunder!“ Lucifer und die Schuld ſtöhnen im Todeskrampf und die menſchliche Natur kniet anbetend vor dem Allerheiligſten nieder.

La Cena de Baltasar, nach Daniel 5, 5. Dieſes wunderbar tiefſinnige und doch zugleich in ſeiner äußeren Erſcheinung auf große theatraliſche Wirkung berechnete Auto beginnt mit einer Unterredung zwiſchen Daniel, der das Gericht Gottes repräſentirt, und dem Gedanken, der als Narr und Poſſenreißer erſcheint. Daniel ſchildert klagend und zürnend

die Schmach, die das Volk Gottes in der Babylonischen Gefangenschaft erdulde: der Gedanke aber erzählt ihm, wie Belsatzar sich heute mit der großen Königin des Orients, der Idolatrie, vermähle. Trompetenstöße. König Belsatzar tritt mit seiner Gattin, der Eitelkeit, auf und empfängt die zweite Gemahlin, die in pomphaftem Zuge erscheint. Eitelkeit und Idolatrie schwören ihm Treue und sagen ihm ihre Hülfe zu, damit er sich über alle Könige der Erde erheben und den Bau des Thurms von Babel vollenden könne. „Wer — ruft der von seiner Größe Trunkene — wird die Netze so süßer Umarmungen trennen, wer meinem Unternehmen Einhalt thun?“ Da ruft Daniel mit Donnerstimme: „Die Hand Gottes!“ Belsatzar will den frechen Redner mit dem Schwerte zu Boden strecken, aber er vermag nichts gegen den Geweihten des Herrn, und geht in ohnmächtigem Grimme ab. Daniel ruft aus: „Wer, o Schöpfer des Tages, wird deine Rache übernehmen?“ Da erscheint der Tod als jugendlicher Ritter in voller Rüstung mit dem Schwerte, und meldet sich zum Vollstrecker der Gerichte Gottes; aber Daniel trägt ihm auf, vor Ausführung des Urtheils den König erst zur Buße zu mahnen. Der Tod wendet sich an den Gedanken, und dieser führt ihn in einen Garten, wo Belsatzar mit seinen beiden Gemahlinnen schwelgt. Es folgt eine bewunderungswürdige Scene, in welcher der Tod, an der Hand des Gedankens, wie ein Schatten hinter dem Könige einherschleicht und ihm mahnende entsetzenvolle Worte zuflüstert: „Du bist Staub und wirst zum Staube zurückkehren!“ Der Gedanke umhüpft den Belsatzar und sucht ihn durch seine Possen zu zerstreuen; aber selbst in seine Späße mischt sich die fürchterlich mahnende Stimme. Um das Schreckgebilde, das ihn quält, zu verscheuchen, flüchtet der König in eine Rosenlaube; die Idolatrie

wiegt ihn in ihren Armen, und die Eitelkeit ſucht ihn durch ſüße Geſänge zu erheitern, bis der Ermüdete entſchläft. „So — ſpricht Daniel — gibt ſich der Menſch ſorglos dem Schlummer hin, ohne zu bedenken, daß er jeden Tag, wenn er ſchläft und erwacht, ſtirbt und wieder geboren wird, ohne zu erwägen, daß der Tod ihn in jedem Schlummer an den letzten mahnt.“ Während des Schlafes ſuchen die Idolatrie und die Eitelkeit den König von neuem zu bethören, und es erſcheint auf ihr Geheiß eine eherne Statue Belſatzar's, die in einem Tempel verehrt wird; Daniel aber zwingt das Bild, mit Donnerſtimme zu ſprechen: „Deine Götzen ſind von Menſchenhand gebildet und ich ſoll dir das Gericht des Einen, unendlichen Gottes verkünden, wenn du nicht Buße thuſt!“ Bei dieſen Worten verſinkt das Traumgebild, und Belſatzar erwacht mit bewegter und zur Reue geſtimmter Seele. Bald jedoch fällt er wieder in den früheren Sinn zurück, und die Idolatrie und die Eitelkeit ordnen ein glänzendes Gaſtmahl an, bei dem aus den heiligen Gefäßen des Jehovah-Tempels gezecht werden ſoll. Dieſes Mahl wird mit den üppigſten und reichſten Farben geſchildert. Während Belſatzar mit ſeinen Genoſſen und Genoſſinnen ſchwelgt und feſtliche Muſik erſchallt, miſcht ſich der Tod unter die Diener und ſucht den König nochmals zur Beſinnung zu bringen; aber ſeine Stimme verhallt in dem lauten Getöſe des Feſtes. Nun iſt die Friſt abgelaufen; der Tod reicht dem Belſatzar zu trinken, ein Donnerſchlag erſchallt und eine rieſige Hand ſtreckt ſich hervor und ſchreibt flammende Worte in unbekannter Sprache an die Wand. Der König fragt nach der Bedeutung der Zeichen, aber alle Zungen verſtummen. Da tritt Daniel hervor und ſpricht: „Ich will dir den Sinn der Worte erklären; ſie heißen: deine Tage ſind gezählt, das Maaß deiner Schuld iſt

voll, denn du haſt die Gefäße des Herrn, die für das heiligſte der Sacramente aufbewahrt ſind, mit frecher Hand entweiht; dein Reich wird ſtürzen, ſo wie du.“ Die Genoſſen des Feſtes entfliehen, Belſatzar ſinkt vernichtet zu Boden und der Tod gibt ihm den Reſt, indem er ruft: „Solchen Tod ſtirbt der, der das Mahl des Herrn mit ſündigem Herzen genießt und ſo das heilige Gefäß entweiht.“ Am Schluſſe tritt die Beziehung des Auto auf das Sacrament, wohin freilich ſchon durch das ganze Stück gezielt wurde, klar hervor. Idolatria: „Ich erwache wie aus ſchwerem Traume. O wer jenes heilige Licht des Gnadengeſetzes ſehen dürfte!“ Daniel: „Wohlan denn, als Prophet zeig' ich dir dieſen Tiſch in den heiligen, mit Brod und Wein beſetzten, Altar umgewandelt.“ Man erblickt Kelch und Hoſtie, und die Idolatrie kniet an dem Altar nieder.

El divino Orfeo. Der Fürſt der Finſterniß erſcheint als Corſar auf einem ſchwarzen Schiffe, das von dem Neide, als Steuermann, durch die Wellen des Lethe, des Fluſſes, der ſich zwiſchen dem Chaos und dem Abgrunde dehnt, gelenkt wird. Sein Zweck iſt, die menſchliche Natur, die noch nicht geboren iſt, deren künftige Geburt er aber vorausſieht, in ſeine Gefangenſchaft zu bringen. Plötzlich bricht von oben eine ſanfte Muſik in das Reich des Schreckens hinein. Man erblickt eine Himmelskugel und in ihrer Mitte den göttlichen Orpheus, eine Leier in der Hand haltend, zu ſeinen Füßen die ſieben Tage und die menſchliche Natur, in Schlaf verſunken. Orpheus beginnt zu ſingen und weckt durch ſeine Stimme die Schlummernden. Der erſte Tag erhebt ſich, eine Fackel in der Hand haltend und die Nacht erleuchtend, der zweite die Gewäſſer von dem Feſtlande theilend, der dritte Blumenkränze und Früchte tragend. Zuletzt ſchlägt die menſch-

liche Natur die Augen auf und kniet dankend vor dem Schöpfer nieder, der ſie aus dem Nichtſein in's Sein gerufen; der göttliche Orpheus überträgt ihr die Herrſchaft der Erde und ergibt ſich dann in den Armen des ſiebenten Tages der Ruhe. Die Himmelskugel ſchließt ſich wieder. Der Fürſt der Finſterniß hört in ohnmächtiger Wuth, wie die neugeborene Schöpfung die menſchliche Natur durch ein Loblied feiert, ruft den Fährmann Charon und überträgt ihm die Herrſchaft über die ſchwarzen Gewäſſer, mit dem Befehl, Keinen hinüberzulaſſen, ohne ihn ſeiner Herrſchaft zu unterwerfen. Er ſelbſt nimmt eine Verkleidung an, in welcher er die Menſchheit zu verführen hofft. Man wird in das Paradies verſetzt, wo die ſieben Tage ſich unter Geſang und Tanz des neuen Seins erfreuen; die menſchliche Natur tritt hinzu und ermahnt ſie, ihres Schöpfers nicht zu vergeſſen, worauf Alle eine Hymne zum Lobe des Höchſten anſtimmen, die an Schwung und Erhabenheit mit den ſchönſten der Pſalmen wetteifert. Unter ſie miſchen ſich der Fürſt der Finſterniß und der Neid in Gärtnertracht, und es gelingt ihnen, die menſchliche Natur zu bethören; ſie läßt ſich von ihnen bei Seite führen und zum Genuſſe des verbotenen Apfels überreden. Kaum hat ſie davon gekoſtet, ſo wird ſie von namenloſen Schmerzen befallen, und klagt, daß die ganze Schöpfung vor ihr umgewandelt ſei; die Tage ziehen an ihr vorüber, aber der eine trägt ſtatt der Fackel ein Flammenſchwert, der andere ſtatt der Blumen Diſteln und Dornen, und hinter jedem folgt der Neid in vervielfältigter Geſtalt und in dem ſchwarzen Mantel der Nacht. Die menſchliche Natur ſinkt, von Jammer überwältigt, ohnmächtig zu Boden, und der Fürſt der Finſterniß bemächtigt ſich ihrer, ſie in ſein ſtygiſches Reich fortſchleppend. Da tritt der göttliche Orpheus auf, hört von ferne die Schmerzensrufe der Unglücklichen, und

beſchließt, ſie zu befreien. Man ſieht ihn in das Reich der Finſterniß hinabſteigen, eine mit dem Kreuz geſchmückte Harfe tragend und ſüße Lieder ſingend. Charon verweigert ihm den Uebergang, der keinem Lebenden verſtattet werde; Orpheus ruft: „So tödte mich, ich ſterbe freiwillig!“ und Charon gibt ihm den tödtlichen Streich, ſinkt aber zugleich ſelbſt ſterbend nieder, indem er ruft: „So liegt der Tod beſiegt zu deinen Füßen; ſchreite nun über meine Leiche hinweg in das finſtere Reich!“ Der himmliſche Held klagt: „Mein Gott, mein Gott, ſo haſt du mich verlaſſen!“ während ihn der Todesnachen an's jenſeitige Ufer trägt. Donner, Blitz und Erdbeben. Die Tage eilen jammernd herbei, indem ſie den ſechſten (den Freitag), der ohnmächtig zu Boden geſunken iſt, umringen; plötzlich aber werden ihre Klagen durch einen Freudenruf unterbrochen. Orpheus kommt in dem ſchwarzen Nachen, auf deſſen Maſte ein Kreuz ruht, zurück und ſingt: „Öffnet, ihr Aufenthalte der Trauer, die Riegel und Schlöſſer eures düſteren Kerkers!“ Zu ſeinen Füßen ſchmiegt ſich der beſiegte Tod, hinter ihm aber folgt Euridice, die befreite menſchliche Natur; in einem anderen Schiffe, auf welchem der fünfte Tag (Donnerstag) das Sacrament ſpendet. Unter Freudengeſängen der Erlöſten gleiten denn die beiden Fahrzeuge dem Aufenthalte des ewigen Friedens entgegen.

La Vida es sueño, das Leben iſt Traum; ein allegoriſch-religiöſes Gegenſtück zu der gleichnamigen berühmten Comödie [81]). Das Auto beginnt mit dem erſten Moment des ſich entwickelnden Chaos. Die vier Elemente ſtreiten um die Krone der Weltherrſchaft; die Macht, die Weisheit und die

[81]) Vergl. v. d. Malsburg's Vorrede zu ſeiner Ueberſetzung des Calderon.

Liebe aber gebieten ihnen Ruhe, worauf ſie ſich unterwerfen und einen Hymnus zum Lobe der Gottheit anſtimmen. Nach beendigtem Geſange nimmt das Feuer als Sprecher der Uebrigen das Wort und bittet den Herrn, einen Herrſcher über ſie zu beſtellen. Da ſagt die Macht: „Vernehmt, wie ich beſchloſſen habe, ein Ebenbild meiner, von meinem Geiſt entworfen, von der Erde geboren, aus dem verborgenen Kerker des Nichtſeins in's Sein zu rufen. Dies Weſen, der Menſch, ſei euer Herr, und die Gnade ſoll ſeine Gattin ſein; ſo lange er gütig und gerecht iſt, dienet ihm; wird er hoffärtig und ungehorſam, ſo verſaget ihm den Dienſt; Gewinn und Verluſt liegen alſo in ſeiner Hand; ſo hat mir die Liebe gerathen.“ Die Elemente geloben Gehorſam und ziehen, nochmals den Lobgeſang anſtimmend, im Gefolge der drei Eigenſchaften der Gottheit von dannen, um bei der Schöpfung des Menſchen mitzuwirken. Sodann erſcheint der Schatten, als Symbol der Sünde; er hört mit ohnmächtiger Wuth die aus der Ferne herüberhallende Hymne und beſchwört die Geiſter der Hölle, ſich mit ihm zu verbinden, um der Herrſchaft der Welt nicht auf ewig verluſtig zu gehen. Nicht lange, ſo ſteigt auch der Fürſt der Finſterniß empor, voll Neid und Grimm auf den Menſchen, der zur Seligkeit berufen ſein ſoll. Inzwiſchen wird eine Felſenhöhle ſichtbar und in ihr der Menſch mit Thierfellen bekleidet; vor ihm, als Symbol der Gnade, das Licht, das ihn, eine Fackel in der Hand, erweckt und in's Leben einführt. Der Schatten und der Satan verſchwören ſich, den Neugeborenen zu verderben, und verbergen ſich als Schlange und Baſilisk in den Bäumen und Blumen des Paradieſes. Nun folgt eine Scene, jener in der Comödie, wo Sigismund die erſten Huldigungen der Höflinge empfängt, nicht unähnlich, nur daß hier Alles ſymboliſch iſt. Der Menſch, von königs-

lichem Schimmer umgeben, läßt ſich von den Elementen, ſeinen Vaſallen, huldigen; unter ſeinem Gefolge befinden ſich auch der Verſtand als Greis und der Wille als Gracioſo, deren jener ihn belehrt, daß er Staub ſei, dieſer aber ihm nicht genug von ſeiner Herrlichkeit zu erzählen weiß. Während er prächtig geſchmückt wird, ſchleichen ſich Baſilisk und Schlange in den Garten ein, und die letztere, in Geſtalt einer Gärtnerin, ſucht ihn zum Genuß eines goldglänzenden Apfels zu verführen, durch den ſie ihm den Beſitz aller Erkenntniß und unbegränzter Macht verheißt. Der Verblendete will zugreifen; der Verſtand wirft ſich ihm zu Füßen, daß er die Frucht nicht berühren möge; aber der Menſch ruft den Willen zu ſeiner Hülfe herbei, und ſchleudert, die Warnung der Elemente überhörend, den Verſtand in einen Abgrund. Nun ißt er die verbotene Frucht; die Gebirge erbeben, die Sonne verdunkelt ſich, der Schatten der Schuld löſcht das Licht der Gnade aus; der Menſch bleibt in Finſterniß zurück. Er ruft vergebens die Erde an, welche klagt, daß ihre rothen Roſen zu blutigen Dornen geworden ſeien, vergebens Waſſer, Luft und Feuer, die ihm nur zerſtörende Fluthen, Windſtöße und Blitze zu bieten haben. Zu dem Jammernden treten die Macht, die Weisheit und die Liebe; ſie berathen ſich über ſein Schickſal, und kommen endlich dahin überein: „Wenn Ein Wille in Dreien iſt, wenn die Macht ihr Gebot, die Weisheit ihren Fleiß und die Liebe ihre Thätigkeit verwendet, ſo gibt es Eine Perſon, die das Unzureichende des Menſchen ergänzen und die unendliche Schuld unendlich ſühnen kann.“ Der Menſch iſt vor Schmerz in Beſinnungsloſigkeit verſunken, aber tröſtende Stimmen umſpielen ihn im Schlafe. — Die nächſte Scene zeigt ihn von neuem gefeſſelt und in Felle gehüllt. Erwachend klagt er, daß alle Herrlichkeit, die er geſehen, nur ein Traum geweſen. Die Schuld

ſteht, ihn ängſtigend, ihm zur Seite; mit Hülfe des wiederkehrenden Verſtandes aber und des Willens ermannt er ſich, das verlorene Glück von neuem zu ſuchen, worauf der Schatten entflieht, um mit dem Fürſten der Finſterniß neue Ränke zu ſchmieden. Darauf kehrt die Weisheit als Pilger bei'm Menſchen ein; er klagt ihr ſeinen Jammer und bittet um Befreiung, damit er eine Heimath wieder ſuchen könne, deren verlorene Seligkeit, obgleich wie ein Traum hinter ihm liegend, ihn doch wie Wahrheit quäle. Er wird von den Banden befreit, und flieht aus Furcht vor dem Schatten; die Weisheit aber legt ſeine Feſſeln an, indem ſie ſagt, ſie wolle ſich dieſe Banden ſo zu eigen machen, daß die Sünde *ſie* für den Schuldigen halte, wenn ſie zurückkehrend *ſie* (die Weisheit) an des Menſchen Stelle mit grobem Stoff der menſchlichen Natur bekleidet finde; und ſo legt ſie ſich in der Höhle nieder. Der Fürſt der Finſterniß und der Schatten kommen heran, um den Menſchen zu tödten; wie die Frucht eines Baumes ſeine Uebertretung geweſen, ſo ſollen Stamm und Zweige eines anderen Baumes ſeine Strafe ſein. Sie ſchlagen den himmliſchen Pilger an's Kreuz; kaum aber iſt dieſer verſchieden, ſo erbebt die Erde; Schatten und Satan erkennen, wen ſie getödtet, und ſinken todt zu Boden. Menſch, Verſtand und Wille eilen herbei und ſehen die Weisheit am Kreuze hangen, die finſteren Geiſter ihr zu Füßen. Der Pilger aber erſteht vom Tode und ſpricht, zum Menſchen gewendet: „Um dich zu erlöſen, ließ ich mich ſtatt deiner tödten und gab Dieſen den Tod; unendlicher Schuld hab' ich ſo unendliches Heil bereitet.“ Da erſtehen auch die Höllenmächte von neuem: „Lebſt du wieder auf, ſo erwachen auch wir zu neuem Groll; denn wie konnte der Menſch in ſeiner Sünde Genugthuung geben?“ — „Er konnte es in der Gnade, erwiedert die Weisheit; gegen

die allgemeine Makel des traurigen Erbtheiles wird es ein Element geben, durch welches er von der Schwelle des Daſeins an und das ganze Leben hindurch der Gnade theilhaftig werden kann.“ Und nun naht auf den Ruf des Lichtes das Waſſer mit einer Muſchelſchaale, um mit ſeinen ſchönen Fluthen die Sünde des Erdgeborenen zu tilgen; zugleich aber verheißt die Erde, in Aehren und Reben ein zweites Sacrament darzubieten, durch das unter dem Beiſtande der Gnade die Beſſerung dauernd ſei. Die Höllengeiſter entfliehen. „O! wenn auch dieſes Traum iſt, ſo laßt mich nie erwachen!“ ruft der beſeligte Menſch, und die Macht beſchließt: „Da du träumſt, ſo lange du lebſt — denn das Leben iſt Traum — ſo büße nicht zum zweiten Male ein ſo hohes Gut ein, ſonſt findeſt du dich in noch engerem Kerker wieder, wenn du, mit Schuld beladen, vom letzten Todesſchlaf erwachſt!“ Ein Triumphgeſang: „Ehre ſei Gott im Himmel und Friede dem Menſchen auf Erden!“ beſchließt das Auto.

La Serpiente de Metal, gegründet aus das 4. Buch Moſe, Cap. 21. Die Hebräer feiern mit Geſang und Tanz ihre Befreiung aus dem Joch Aegyptens. Moſes ruft ihnen in einer eindringlichen Rede Alles in's Gedächtniß zurück, was der Herr für ſie gethan, und ermahnt ſie, ſtandhaft im Glauben an den Einen Gott zu beharren. Das Volk zerſtreut ſich; noch hört man aus der Ferne die heiligen Geſänge; da erſcheinen Belphegor und die Idolatrie, voll Wuth und Rach auf das auserwählte Volk, aus deſſen Mitte, wie prophezeit iſt, einſt das Weib hervorgehen ſolle, das der Verderben des Menſchengeſchlechtes, der Schlange, den Kopf zertreten und den Meſſias gebären werde. Beide ſchmieden [illegible] Plan, die Hebräer zu verderben, wonach Belphegor [illegible] Heidenfürſten Amalek in Waffen wider ſie rufen, die

Idolatrie ſie zum Abfall von Gott bereden ſoll; und kaum haben ſie ſich entfernt, ſo vernimmt man hinter der Scene Gemurr der Iſraeliten. Die ſieben Affecte (Stolz, Geiz, Wolluſt, Zorn, Neid, Genußſucht und Trägheit) treten in Geſtalt von Hebräern auf und hadern mit Moſes, daß er ſie, ſtatt in's Land der Verheißung, in die Wüſtenei geführt. Kriegslärm; Joſua kommt mit der Idolatrie, die ihm den bevorſtehenden Ueberfall des Amalek gemeldet hat; er zieht in den Kampf, Idolatria aber bittet heuchleriſch, in den Glauben des Einen Gottes aufgenommen zu werden, was ihr von Moſes, unter dem Vorbehalt, ſie erſt näher zu prüfen, zugeſtanden wird. Der Kampf beginnt; Moſes und Aaron flehen zum Herrn der Heerſchaaren um Sieg; Belphegor ſtürzt fliehend herein und verkündet die Niederlage der Heiden, und bald erſcheint auch Joſua im Triumphzuge. Eine feurige Wolke, aus deren Mitte Engelſtimmen erſchallen, ſtellt ſich an die Spitze des Heeres und führt es durch die Wüſte weiter; aus einer anderen wird von Engeln Manna geſtreut. (Auf das Vorbildliche in allem Dieſem, wie unter den Iſraeliten das menſchliche Geſchlecht, unter der feurigen Wolke die göttliche Gnade, unter dem Manna das Sacrament des Altars gemeint ſei, braucht nicht aufmerkſam gemacht zu werden.) Trotz dieſer offenbaren Zeichen der göttlichen Huld aber laſſen ſich Einzelne aus dem Volke, und zuerſt die ſieben Affecte, durch die Idolatrie zum Abfall von dem wahren Gott verleiten, und verlangen von Aaron, daß er ihnen ein Götzenbild mache. Nicht lange, ſo ſteht das goldene Kalb fertig da, und die Bethörten verſammeln ſich tanzend und ſingend um daſſelbe. Zugleich erblickt man im Hintergrunde auf dem Gipfel eines Berges Moſes, die Geſetzestafeln in der Hand; er ſteigt herab, um ſie dem Volke zu bringen, zerſchmettert aber,

als er wahrnimmt, was während ſeiner Abweſenheit vorgegangen, im Grimm die eine der Tafeln, dringt mit Joſua und Aaron auf die götzendieneriſche Rotte ein und macht ihre Anführer nieder. Die Idolatrie und Belphegor ſehen ſich ſomit abermals beſiegt, ſinnen auf neue Mittel, die Iſraeliten zu verderben, und füllen die Wüſte mit feurigen Schlangen, deren Biſſe Krankheit und Tod erzeugen. Die Hebräer, unter ihnen die Affecte, ſtürzen einer nach dem anderen verwundet und blutend herein, und flehen Gott um Barmherzigkeit an. Da erſcheint Moſes von neuem auf dem Gipfel des Berges, in der einen Hand die Geſetzestafeln, in der anderen das Bild der ehernen Schlange an einem Stabe, und ſpricht: „Segen über euch! Der Herr hat ſich eurer erbarmt und will euch zeigen, daß ſeine Gnade größer iſt, als euer Undank. Er befiehlt mir, die Schlange, die an dieſem myſterienreichen und wunderbaren Holze hängt, vor euch aufzurichten, auf daß, wer ſie anblickt von den Biſſen jener anderen Schlangen geneſe. (4. B. Moſes, 21, Vers 9). — „Aber wie kann es ſein, fragen Belphegor und Idolatrie, daß das Bild einer Schlange den Biß der wirklichen heile?“ „Die Sünde — erwiedert Moſes — iſt ein Gift, das Herz und Seele verdirbt; wer aber den von der Schlange Gebiſſenen heilen will, muß, ohne ſelbſt an der Sünde Theil zu haben, die Geſtalt des Sünders annehmen.“ Und nun erſcheinen wieder die beiden Wolken von vorhin, deren eine dem Heere durch die Wüſte voranzog, die andere Manna regnete. „Ich — redet der Engel aus der einen — will euch das Licht zeigen, das ich in meinem Schooße barg und das künftigen Zeiten ſtrahlen wird die heilige Speiſe, die der Seele ewiges Leben gewährt.“ „Und ich — tönt es aus der anderen — die Sonne, die einſt aufgehen wird; ſeht ſie dort, jener Schlange entſprechend, an

noch wundervollerem Holze erhöht!“ Der Gipfel des Berges, auf dem das goldene Kalb ſtand, enthüllt ſich wieder, und zeigt ſtatt des Götzen das Bild des Gekreuzigten. „Da ſeht den, der, die giftigen Biſſe der erſten Schlange heilend, ohne ſelbſt Sünder zu ſein, deſſen Geſtalt annehmen wollte, um ihm durch ſeinen Tod zeitliches und ewiges Leben zu ſchenken!“ Die Feinde Gottes verſtummen, und Moſes ſchließt: „So laßt uns hoffend jener Zeit entgegenharren, welche ein ſo unermeßliches Wunder ſehen wird.“

Anhang.

Ueber die Zahl und Chronologie von Calderon's dramatiſchen Werken.

Dem Verſuche, die Anzahl von Calderon's Schauſpielen, ſo wie deren Zeitfolge zu beſtimmen, laſſen wir den, oben S. 42 erwähnten Brief des Herzogs von Veragua, in welchem dieſer den Dichter erſuchte, ihm ein Verzeichniß ſeiner Comödien und Autos zu ſenden, ſo wie die Antwort auf denſelben auszugsweiſe vorausgehen [82]).

Der Herzog von Veragua an Don Pedro Calderon de la Barca.

„Da ich damit umging, alle Ihre Schauſpiele zu ſammeln, habe ich die Titel derſelben in ſolcher Verwirrung und ihre Anzahl ſo verringert gefunden, daß ich mich entſchließen mußte, meine Zuflucht zu Ihnen ſelbſt zu nehmen, damit Sie mir meine Zweifel löſen möchten. Mein Glück hat mich von früh an in Freundſchaft mit Ihnen verbunden, darum nehmen ſie es freundlich auf, wenn ich Sie inſtändigſt er-

[82]) Dieſe beiden Documente wurden zuerſt als Anhang zu einem Lobgedicht auf Calderon gedruckt, das Don Gaspar Aguſtin de Lara 1684 unter dem Titel Obelisco fúnebre bekannt machte; hierauf hat ſie la Huerta in ſein Theatro Hespañol, parte II. tomo III. und von der Malsburg, deſſen Ueberſetzung wir hier, ſo wie in den oben S. 44 ausgehobenen Stellen benutzen, in die Vorrede zu ſeinem Calderon aufgenommen.

ſuche, mit aller Genauigkeit anzugeben, welches Ihre ſämmtlichen Schauſpiele ſind, und mir ein Verzeichniß der Titel derſelben zukommen zu laſſen, damit ich ſie nach dieſer Richtſchnur aufſuchen könne. In dieſer Abſicht ſchließe ich Ihnen die Liſte aller unter Ihrem Namen gehenden dramatiſchen Dichtungen, welche ich bis jetzt in fünf Theilen beſitze, bei, und bitte Sie, mir zu ſagen, ob es deren mehr gibt, ſodann auch, wo ich die auf dem gleichfalls beigehenden zweiten Verzeichniſſe benannten, von mir bisher vermißten Stücke finden kann.

„Nach Beſeitigung dieſes erſten Punktes laſſen Sie uns zu einem zweiten übergehen, und erlauben Sie mir, daß ich damit anfange, Sie zu ſchmälen; denn Sie ſcheinen allen Ruhm, den Sie in der Welt erworben haben, mit Geringſchätzung zu vergelten. Was ſoll es heißen, da Sie der Stolz unſerer Nation ſind, daß Sie dieſen Ruhm ſo unbekümmert hinnehmen, und den Glanz, der aus Ihren Werken auf alle Spanier übergeht, der Zufälligkeit und der Gefahr des Unterganges Preis geben? Ganz vorzüglich betrifft dies die Autos, von welchen Sie, nachdem Sie die Geduld der Gelehrten und die Neugier der Gebildeten viele Jahre hindurch auf die Probe geſtellt haben, einen Band drucken laſſen und dann die übrigen aufopfern, um die Ungerechtigkeit gegen dieſelben noch auffallender zu machen. Nein, Don Pedro, Sie ſind entweder überaus zufrieden mit ſich ſelbſt, oder überaus unzufrieden mit allen Andern, und beide Extreme ſtreiten ſehr gegen die wahre Mäßigung. Mein Vorhaben hat mich in den Fall geſetzt, das Organ der allgemeinen Erwartung zu ſein, und ſo betheure ich Ihnen denn im Namen Aller, daß Sie durch dieſes Benehmen ein großes Publikum und manche Ihnen entgegenkommende Achtung kränken. Ich

bitte Sie daher wiederholt angelegentlichſt, die Herausgabe ihrer Autos fortzuſetzen, nein nicht fortzuſetzen, ſondern zu beendigen, indem Sie alle, welche Sie gedichtet haben, auf einmal zum Drucke kommen laſſen; und wenn es Ihnen hierzu an entſprechenden Mitteln fehlen ſollte, ſo ſagen Sie mir, welche Sie von mir angeboten wünſchen, damit ich die nöthigen Summen am gehörigen Ort niederlegen könne; denn es iſt ein ſehr trauriges Zeichen unſerer Zeit, daß, wer Alles verdient hätte, fürchten darf, es könne ihm an irgend etwas fehlen. Was Sie mir dieſer Andeutung halber an Dank erwiedern möchten, erwiedern Sie mir an Pünktlichkeit; nur dieſe wird mich wahrhaft befriedigen. Und während ich dieſer Genugthuung von Ihnen entgegenſehe, erzeigen Sie mir die Gewogenheit, mir, neben dem Verzeichniß der Schauſpiele, auch ein beſonderes über Ihre ſämmtlichen Autos zu überſchicken. Seien Sie nur bedacht, mir weder das Eine, noch das Andere zu verſagen. Gott erhalte Sie noch viele Jahre. Königlicher Palaſt von Valencia, den 18ten Junius 1680. Ihr wohlgeneigteſter Diener, der Admiral und Herzog."

Folgendes iſt die Antwort des Calderon:

„Verehrteſter Herr!

Wohl bedurfte es des hohen Glückes, im Gedächtniß Eurer Excellenz zu leben, um mich für die Peinlichkeit zu tröſten, in der ich mich in Folge eines leichten, durch Alter und Kränklichkeit ſchwer gemachten Falles befinde. Ich war dadurch auf einer Seite ganz gelähmt, und um E. E. nicht durch fremde Hand zu ſchreiben, verſchob ich es bis jetzt, wo ich, einigermaßen hergeſtellt, mich im Stande fühle, die Feder zu ergreifen. Doch habe ich darum die Zeit nicht verloren, E. E. meinen Gehorſam zu beweiſen, indem dieſer Aufſchub mir dazu gedient hat, auf Erfüllung deſſen, was Sie mir be-

fohlen, und deſſen, weshalb Sie mich geſchmält haben, in gehöriger Ordnung Bedacht zu nehmen, wobei ich jedoch einen höheren Werth auf das Schmälen, als auf den Befehl lege. Sollten die erwähnten Gründe zu meiner Rechtfertigung nicht hinreichen, ſo möge das die Verzögerung meiner Antwort entſchuldigen, daß es mir an Worten fehlte, die Hochſchätzung, Ehrfurcht und Ergebenheit auszudrücken, wozu mich die mir von E. E. erwieſene unverdiente Ehre auffordert. Doch dieſer Entſchuldigungsgrund hört auch jetzt nicht auf; nachdem ich über den Ausdruck nachgedacht habe, fehlt er mir wie zuvor; ich muß meine Hoffnung darauf bauen, daß Ihr Wohlwollen mich vertrete, denn Ihr hoher Sinn allein kann mir das Ausſprechen der Dankbarkeit erlaſſen; und ſo darf ich zu der Pflicht, welche Ihr Befehl mir auflegt, übergehen.

„Ich, gnädiger Herr, fühle mich beleidigt durch die mannichfaltigen Kränkungen, welche mir die Buchhändler und Buchdrucker zugefügt haben. Nicht zufrieden, meine ſchlecht ausgefeilten, fehlerhaften Werke ohne meinen Willen an's Licht zu ziehen, bürden ſie mir auch noch die fremden auf, als wenn ich an meinen eigenen Irrthümern nicht genug hätte, und ſelbſt dieſe geben ſie ſchlecht abgeſchrieben, ſchlecht corrigirt, mangelhaft und unvollſtändig, ſo daß ich E. E. verſichern kann, daß ich meine Schauſpiele, wiewohl ſie mir nach ihren Titeln bekannt ſind, dem Contert nach nicht wieder erkenne. Einige von ihnen, welche mir zufällig zu Geſicht gekommen ſind, waren, ich geſtehe es, mein, doch ich läugne, daß ſie es noch ſeien, ſo ſich ſelbſt unähnlich haben ſie die geſtohlenen Copien einiger kleinen Diebe gemacht, die vom Verkauf derſelben leben, weil es Andere gibt, die ſich von ihrem Ankauf nähren, ohne daß ſich dieſem Schaden Einhalt thun ließe, wegen des geringen Werthes, den diejenigen auf dieſe

Gattung des Diebſtahls legen, welche, von der Ungerechtigkeit deſſelben in Kenntniß geſetzt, dafür halten, daß die Poeſie mehr ein Fehler deſſen ſei, der ſie ausübt, als ein Vergehen deſſen begründe, der ſie in üblen Ruf bringt. Dieſe Keckheit und die wenige Beachtung, deren die Herrn Specialrichter der Druckereien und Buchhandlungen meine verſchiedentlich geführte Klage gewürdigt, haben mir einen ſolchen Widerwillen beigebracht, daß ich kein anderes Mittel finde, als mich auf ihre Seite zu ſtellen und gleichfalls Geringſchätzung für mich ſelbſt zu tragen. In dieſer Geſinnung dachte ich mich zu erhalten, als das unverhoffte Glück, daß E. E. ſich meiner erinnern, mich dergeſtalt belebt, daß ich unter Ihrem Schutze den Druck der Autos fortſetzen will; denn dieſe ſind das Einzige, was ich aufzuſammeln bemüht geweſen bin, damit ſie nicht das widrige Schickſal der Schauſpiele erfahren möchten. Ich war bei einer ſo geheiligten Materie in Sorgen, denn ein Verſehen, ſei es der Feder oder des Druckes, kann den Sinn einer Stelle der Gefahr der Mißbilligung ausſetzen. So überſende ich denn E. E. das Verzeichniß der Autos, die ich in meiner Gewalt habe, und füge die Ueberſicht der Schauſpiele hinzu, die ſowohl in verſchiedenen Büchern zerſtreut ſind, als bisher unverletzt im Dunkel aufbehalten worden, damit Sie über das Eine und das Andere verfügen. In Ihrem Namen werde ich die Herausgabe der Autos fortſetzen, ſobald ich wieder hergeſtellt bin, wovon ich E. E. benachrichtigen werde, indem ich mir das freigebige Anerbieten bis zum Augenblick, wo ich davon Gebrauch machen müßte, aufbehalte. Der Herr bewahre Ihr Leben mit allen Glücksgütern und Ehren, deren Sie würdig ſind und die ich Ihnen wünſche.

Madrid, den 24ſten Julius 1680.

E. E. ergebenſter Kapellan

Don Pedro Calderon de la Barca."

Die Anzahl der Comödien, welche Calderon in dem dieſem Briefe angehängten Verzeichniſſe ſelbſt für ächt und von ihm verfaßt erklärt, beläuft ſich auf hundert und eilf. Dieſe Angabe, als die authentiſchſte, muß bei allen unſeren Berechnungen zum Grunde gelegt werden. Allein es drängt ſich ſogleich auf, daß in dieſem Verzeichniſſe, welches der Dichter wahrſcheinlich nur flüchtig hingeworfen hat, einige unzweifelhaft ächte Schauſpiele des Calderon fehlen, nämlich die folgenden ſechs:

La Señora y la criada.
Nadie ſie su secreto.
Las tres justicias en una.
Cefalo y Procris.
La Sibila del Oriente.
Las Cadenas del demonio.

Außerdem bezeichnet Verra Taſſis noch vier andere Stücke als ächt, nämlich:

La virgen de Madrid.
El condenado de Amor.
El sacrificio de Eſigenia.
Los desagravios de Maria.

Hiernach beläuft ſich denn die Anzahl ſämmtlicher Calderon'ſchen Comödien, die wir mit gutem Grunde für wirklich von ihm verfaßt halten dürfen, auf hundert und einundzwanzig. Freilich ſind außerdem noch ſehr viele andere unter ſeinem Namen gedruckt, und es wäre, da wir einmal die eigenen Angaben des Autors als ungenau kennen gelernt haben, nicht ganz unmöglich, daß ſich noch das eine oder das andere wirklich von ihm herrührende darunter befände, aber im Allgemeinen ſpricht die Wahrſcheinlichkeit gegen die Aecht-

heit aller dieſer Stücke, die auch von Vera Taſſis verworfen werden [83]).

Nach der herrſchenden Gewohnheit ſeiner Zeit vereinigte ſich Calderon verſchiedene Male mit anderen Dichtern zur gemeinſamen Abfaſſung von Dramen. Nach ſeinem Freunde und erſten Biographen ſoll auf dieſe Art von ihm geſchrieben ſein:

Die 1ſte Jornada von Enfermar con el remedio.
„ „ „ „ El monstruo de la fortuna.
Die 3te Jornada von La ſingida Arcadia.
„ „ „ „ El pastor fido.

[83]) Die Dreiſtigkeit, mit welcher die Buchhändler Calderon's Namen mißbrauchten, ging ſo weit, daß ſie allbekannte Werke anderer Dichter, z. B. den Tejedor de Segovia von Alarcon und den Garcia del Castañar von Rojas, ja ſolche, in denen ſich der wahre Verfaſſer am Schluſſe nennt, mit dem Aushängeſchild de D. Pedro Calderon bezeichneten. Einiger Grund zu dem Glauben, die Bezeichnung dieſer, vom Dichter mit Stillſchweigen übergangenen und von Vera Taſſis verworfenen Dramen könne doch vielleicht richtig ſein, tritt unſeres Bedünkens bei den folgenden ein:

La Española en Florencia, nach derſelben Novelle, welche der Comedia de los Engaños von Lope de Rueda und Shakſpeare's Twelfth-Night zu Grunde liegt, aber ſich treuer an dieſe anſchließend; ein ſehr lobenswerthes Stück, welches dem Namen Calderon's keinenfalls Unehre bringen kann.

Los empeños de seis horas. Ein höchſt verwickeltes Intriguenſpiel von geiſtvoller und geſchickt durchgeführter Anlage, und ſehr in der Manier unſeres Dichters.

El escandalo de Grecia contra las santas imagenes. In den Schlußworten wird Calderon ausdrücklich als der Verfaſſer genannt; die innere Beſchaffenheit des Stücks (welches der República al revés von Tirſo nachgebildet iſt, indeſſen weit hinter derſelben zurückſteht) ſcheint freilich dieſes Zeugniß nicht ſehr zu unterſtützen.

Die 3te Jornada von Circe y Polifemo.
„ „ „ „ La Margarita preciosa.
„ „ „ „ El mejor amigo el muerto.
„ „ „ „ El privilegio de las mugeres [84]).

Die beiden Geſammtausgaben von Calderon's Comödien, deren erſte, von Vera Taſſis beſorgt, gleich nach des Dichters Tode im Jahre 1684, die zweite von Apontes im Jahre 1750 erſchien, enthalten nur 108 der obgenannten Stücke. Vera Taſſis hatte die Abſicht, den neun Bänden ſeiner Ausgabe noch einen zehnten hinzuzufügen, welcher die folgenden Titel enthalten ſollte:

La virgen de los remedios.
La virgen de la Almudena 1ª y 2ª parte.
S. Francisco de Borja.
Don Quijote de la Mancha.
La Celestina.
El acaso y el error.

[84]) Nur einige von dieſen Comödien ſind mir bekannt. El Monstruo de la Fortuna (im 24ſten Bande der Comedias nuevas escogidas), mit Rojas und einem Ungenannten im Verein geſchrieben, behandelt die Geſchichte der Neapolitaniſchen Wäſcherin Felipa Catanea, welche ſich aus ihrem geringen Stande zur glänzendſten Höhe emporſchwang, dann aber als Haupt der Verſchwörung gegen den König Andreas gefangen genommen wurde und an den Folgen der ausgeſtandenen Folter ſtarb (ſ. Histoire des Rois des deux Siciles de la maison de France, par d'Egly, Paris 1741, T. I. p. 442 und zu Anfang des zweiten Theils, und Boccaccio, De Casibus virorum et feminarum illustrium, L. 9. Cap. 26). — El pastor fido (mit Antonio Coello) lehnt ſich ganz an Guarini. Unter La fingida Arcadia iſt wohl das Stück gemeint, welches ſonſt unter dem Namen des Moreto geht. Ueber El mejor amigo el muerto ward ſchon im vorigen Bande Seite 636 geſprochen.

El carro del Cielo.
Certamen de amor y zelos.
La virgen de Madrid.
El condenado de Amor.
El sacrificio de Ifigenia.
Desagravios de Maria.

Dieſer zehnte Band aber iſt niemals erſchienen, und die Schauſpiele, welche für ihn beſtimmt waren, ſcheinen bis auf das, welches den Titel El Phenix de España San Francisco de Borja führt [85]), verloren zu ſein [86]). — Diejenigen Stücke, an deren Abfaſſung Calderon nur partiell Antheil hat, ſind in keine der Geſammtausgaben übergegangen und nur in alten Einzeldrucken (Suelta) vorhanden.

Die Zahl von Calderon's Autos wird von Vera Taſſis auf mehr als hundert angegeben. Der Dichter ſelbſt jedoch nennt in dem an den Herzog von Veragua gerichteten Verzeichniſſe nur acht und ſechszig. Wenn nun dieſes Verzeichniß, wie wir ſchon an den Comödien ſahen, auch nicht ganz genau ſein mag, ſo läßt ſich doch nicht annehmen, daß der Autor, der gerade auf dieſe Gattung von Werken ein beſonderes Gewicht legte, mehr als dreißig ſeiner Autos unerwähnt

[85]) Es gibt drei Comödien dieſes Titels, eine von Calleja, eine zweite von Fernandez de Leon, eine dritte mit der Ueberſchrift Por un ingenio de esta corte (gedruckt en Sevilla por Francisco de Leefdael), und dieſe letztere iſt, nach allen inneren Kennzeichen, das Werk Calderon's.

[86]) Vera Taſſis ſagt, die Bibliothek des Colegio Mayor de Oviedo zu Salamanca bewahre die Werke des Calderon auf; es wäre daher möglich, daß dieſe verloren geglaubten Stücke ſich dort noch fänden, und es iſt mir nicht bekannt, ob man wegen derſelben ſchon Nachforſchungen angeſtellt hat.

gelaſſen habe, und wir müſſen demnach jene Zahlenanführung dem hyperboliſchen Style zu Gute halten, in welchem der ganze biographiſche Artikel geſchrieben iſt. Die vollſtändigſte Sammlung der Autos sacramentales de Don Pedro Calderon de la Barca, welche Apontes im Jahre 1760 zu Madrid herausgab, enthält 72 Titel.

Von den 200 Loas, von denen Vera Taſſis ſpricht, iſt nur ein ſehr geringer Theil auf uns gekommen; denn diejenigen, welche ſich vor den Autos finden, rühren nach der ausdrücklichen Erklärung des Herausgebers, zum Theil von anderen Verfaſſern her; unter den Comödien aber ſind nur ein Paar der Feſtſpiele mit einem ſolchen Einleitungsgedicht verſehen. Von den hundert Saynetes, welche Calderon verfaßt haben ſoll, ſcheint die bei weitem größere Zahl untergegangen zu ſein; auch die wenigen, welche noch vorhanden ſein mögen, ſind von höchſter Seltenheit, und ich habe mich vergebens bemüht, auch nur ein einziges derſelben aufzutreiben. In dem höchſt unvollſtändigen Verzeichniſſe ſpaniſcher Saynetes, welches La Huerta geliefert hat, prangen folgende Titel mit Calderon's Namen:

El Asturiano en el Retiro. Las Carnestolendas. El Dragoncillo. La muerte. La plazuela de Santa Cruz. La Premática. La tarasca de Alcorcon.

Die Comödien des Calderon ſind in ſämmtlichen Ausgaben ohne Rückſicht auf die Zeit ihrer Entſtehung bunt durcheinander gemiſcht, und keiner ſeiner Herausgeber hat daran gedacht, ſie in chronologiſche Ordnung zu bringen. Da nun die frühere Zeit, als dergleichen Unterſuchungen noch leicht waren, dies vernachläſſigt hat, ſo wird es der neueren, welche dem literariſchen Leben jener Tage ſo weit entrückt iſt, unmöglich, das Verſäumte in ſeinem ganzen Umfange nachzu-

holen. Einzelne Anhaltspunkte laſſen ſich jedoch auch jetzt noch auffinden, und bei dem hohen Intereſſe, welches es haben muß, die Entwickelungsgeſchichte des Dichters in ſeinen Werken ſelbſt verfolgen zu können, wird es keine vergebliche Arbeit ſein, diejenigen Comödien, von denen ſich die Entſtehungszeit mit einiger Zuverſicht angeben läßt, in chronologiſcher Folge aneinander zu reihen. Die Haltpunkte, welche uns hierbei zu Gebote ſtehen, ſind einmal hiſtoriſche Anſpielungen in den Stücken ſelbſt, nach denen ſich die Zeit der Abfaſſung und Aufführung oft ſehr genau feſtſtellen läßt, dann zweitens die älteſten Ausgaben von Calderon's Comödien, aus welchen ſich zwar keine auf's Jahr genaue Angaben, aber doch immer beachtungswerthe ungefähre Beſtimmungen der Entſtehungszeit entnehmen laſſen. Wie ſchon erwähnt wurde, erſchien der erſte Band von Calderon's Schauſpielen in älteſter Ausgabe im Jahre 1635, der zweite im Jahre 1637; die vierundzwanzig in dieſen beiden Bänden enthaltenen Comödien gehören daher der früheren Lebenszeit des Dichters an. Die zwölf des dritten Theils ſind zuerſt gedruckt 1664, die zwölf des vierten 1672, und dies verdient immer feſtgehalten zu werden, wenngleich man hier nicht den Schluß ziehen darf, daß dieſe ſämmtlich erſt ſo ſpät geſchrieben ſeien, da manches weit früher verfaßte und aufgeführte Werk bis dahin noch Manuſcript geweſen ſein kann. Die ſpäteren Bände, welche ſämmtlich erſt nach dem Tode des Verfaſſers erſchienen, ſind zum Zwecke der Chronologie ganz unbrauchbar; dagegen kommen uns die großen Sammlungen ſpaniſcher Comödien von verſchiedenen Verfaſſern zu Hülfe, in welchen viele Stücke Calderon's zum erſten Mal im Druck erſchienen ſind. Hat man nun einmal eine gewiſſe Anzahl von Calderon's Dramen der Zeitfolge nach geordnet, ſo wird man auch

von den übrigen, deren Abfaſſungszeit ſich nach äußeren Daten nicht beſtimmen läßt, doch nach inneren Merkmalen und namentlich nach dem Styl mit einiger Sicherheit angeben können, ob ſie der früheren, mittleren oder ſpäteren Periode des Dichters angehören. Wir begnügen uns jedoch, hier eine Zeittafel der Stücke zu geben, deren Entſtehung ſich mit einiger Sicherheit in ein beſtimmtes Jahr verlegen läßt; dazwiſchen werden diejenigen eingeſchoben, von denen ſich nur ſagen läßt, daß ſie nicht ſpäter, als in den angegebenen Jahren, verfaßt ſein können; und zuletzt folgt ein Verzeichniß derer, für welche wir gar keine chronologiſchen Haltpunkte ermittelt haben und deren Entſtehungszeit ſich daher nur durch eine, in's Einzelne gehende, hier zu weit führende Kritik feſtſtellen ließe [87]).

El Carro del Cielo. Das unzweifelhaft älteſte, aber jetzt vermuthlich nicht mehr vorhandene Drama des Calderon, nach Vera Taſſis um's Jahr 1613 geſchrieben.

El Sitio de Breda. Im Jahre 1625 oder doch ſpäteſtens im darauf folgenden verfaßt und aufgeführt; denn die Einnahme von Breda durch die Spanier, welche in dem Stücke verherrlicht wird, fand am 2ten Juni 1625 Statt, das ganze Drama aber trägt den Charakter eines Gelegenheitsgedichtes und wurde, wie aus den Schlußworten hervorgeht, auf höhere Veranlaſſung geſchrieben, als die Nachricht von jenem Ereigniſſe in Madrid angelangt war.

Casa con dos puertas mala es de guardar. Wahrſcheinlich im Jahre 1629 geſchrieben und zuerſt aufgeführt; denn die Verſe

[87]) In Bezug auf die einzelnen, für das Folgende benutzten Daten iſt mir der ſchon mehrfach angeführte Aufſatz V. Schmidt's in den Wiener Jahrbüchern von großem Nutzen geweſen.

La Reyna
Que infinitos siglos viva,
Para que Flores de Francia
Nos den el fruto en Castilla

deuten auf Philipp's IV. erſte Gemahlin, Eliſabeth von Frankreich, und die hier ausgeſprochene Hoffnung bezieht ſich allem Anſchein nach auf die bevorſtehende Geburt des Kronprinzen Balthaſar, welche im October 1629 Statt hatte. Eine weitere Unterſtützung dieſer Vermuthung liegt in folgenden Worten unſeres Stückes:

La Dama duende será
Que bolver a vivir quiere.

Es ſcheint, daß hiermit die bevorſtehende Aufführung der Dama duende angekündigt werde, und zwar daß es ein früheres gleichnamiges, von Calderon nur umgearbeitetes Stück gab. In den erſten Worten der Dama duende iſt nun ſogleich von der Geburt des Kronprinzen Balthaſar die Rede, eine Erwähnung, die doch nur Intereſſe haben konnte, wenn dies Stück bald nach dieſem Ereigniſſe auf die Bühne kam. Hiernach wurde denn, wie es ſcheint, La Casa con des puertas zum erſten Mal im Sommer 1629,

La Dama duende im Spätherbſt oder Winter 1629 aufgeführt.

Mejor está que estava. Die Zeit der Abfaſſung und Aufführung iſt nach aller Wahrſcheinlichkeit das Jahr 1631, denn die ausführliche, in das Stück eingeſchaltete Schilderung des feſtlichen Empfangs der Infantin Maria in Deutſchland würde ſpäter kein Intereſſe mehr gehabt haben und übel angebracht geweſen ſein; die Vermählung dieſer Infantin mit Ferdinand, König von Ungarn, fand aber am 26ſten Febr. 1631 Statt.

La Vanda y la Flor muß noch im Jahre 1632 auf die Bühne gekommen ſein; denn einmal wird darin die Hul-

digung des Prinzen von Asturien, welche zu Anfang von 1632 Statt hatte (Ludolfs Schaubühne, II. 143), weitläuftig beschrieben, dann aber geschieht der beiden Brüder Philipp's IV., der Infanten Ferdinand und Carlos, Erwähnung; da aber der Letztere gleichfalls im Jahre 1632 schon starb, so würde seines Todes, wäre er bei der Abfassung des Stückes schon erfolgt gewesen, ohne Zweifel mit einem klagenden Zusatz gedacht worden sein.

Los tres mayores prodigios. Zwischen den Jahren 1629 und 1634 aufgeführt; denn es ist darin von dem Kronprinzen Balthasar die Rede, welcher 1629 geboren wurde; die Ueberschrift des ersten Aktes aber gibt an, das Stück sei von der Truppe de Thomas Fernandez Cabredo gespielt worden, und dieser Schauspieldirektor starb schon im Jahre 1634 (Pellicer, Tratado histórico, T. II. pag. 139).

Mañana será otro dia. Im Beginn dieses Stücks wird der Tod des Herzogs von Lerma, der im Sommer 1639 bei der Belagerung von Mastricht blieb, mit dem Ausdruck lebhafter Theilnahme erwähnt, und dieser Umstand macht die Annahme, das Drama sei bald nach jenem Zeitpunkt aufgeführt worden, sehr wahrscheinlich. (S. die Fortsetzung des Ferreras, B. XII. pag. 194).

La vida es sueño.
El purgatorio de San Patricio.
La gran Zenobia.
La devocion de la Cruz.
La puente de Mantible.
Saber del mal y del bien.
Lances de Amor y Fortuna.
El principe constante.
Peor está que estava.

} Zuerst gedruckt im Jahre 1635.

El escondido y la tapada. Vermuthlich im Jahre 1637 zuerſt aufgeführt. Die Verſe

En Italia estaba, Celia,
Cuando la loca arogancia
Del Frances sobre Valencia
Del Po etc.

ſpielen auf die Belagerung von Valenza am Po durch die Franzoſen an, welche am 28ſten Oktober 1635 aufgegeben wurde (Fortſetzung des Ferreras, B. XII. S. 230), und nur wenn das Stück bald nach dieſem Zeitpunkt geſchrieben und geſpielt wurde, läßt ſich die Erwähnung dieſes an ſich nicht ſehr wichtigen Vortheils erklären, welcher ſpäter durch weit bedeutendere in Vergeſſenheit gebracht wurde.

El mayor encanto amor.
Argenis y Poliarco.
El galan fantasma.
Judas Macabeo.
El Medico de su honra.
La virgen del Sagrario.
El mayor monstruo del mundo [88]).
Hombre pobre todo es trazas.
A secreto agravio secreta venganza.
El astrólogo fingido.
Amor Honor y Poder.

} Zuerſt gedruckt im Jahr 1637.

[88]) Calderon ſcheint dieſem Schauſpiel beſondere Sorgfalt gewidmet zu haben; die ſpätere Recenſion mit dem Titel: El mayor mónstruo los zelos iſt eine völlige Umarbeitung der älteren. Die Schlußworte des m. m. los zelos: »Wie es der Autor ſchrieb, nicht wie es der Diebſtahl druckte,« gehen ohne Zweifel auf den alten Text, der zwar unverkennbar von Calderon herrührt, aber, von ihm für unreif gehalten, wider ſeinen Willen gedruckt worden war.

No ay cosa como callar. Um 1638 geſchrieben, wie aus der häufigen Erwähnung des Siegs der Spanier bei Fuenterabia, der in das Jahr 1638 fällt, hervorgeht.

Certamen de amor y zelos. Dieſes jetzt anſcheinend nicht mehr vorhandene Schauſpiel ſchrieb Calderon nach Vera Tassis im Jahre 1640 auf Befehl des Königs.

Con quien vengo, vengo. Vermuthlich 1640 oder bald nachher verfaßt, da ſonſt die eingeflochtene Beſchreibung der Gefechte zwiſchen Spaniern und Franzoſen bei Caſale in Monferrat wenig Intereſſe dargeboten haben würde. (Dieſe Gefechte fielen 1640 vor; ſ. Ludw.'s Schaubühne, II. 753).

Mañanas de Abril y Mayo, jedenfalls vor dem 6ten Oktober 1644 geſchrieben, indem die Königin Iſabelle, die an dieſem Tage ſtarb, als noch lebend genannt wird.

Los empeños de un acaso. Spätſtens im Jahre 1646 verfaßt, indem Corneille de l'Isle ſchon 1647 eine Nachahmung davon unter dem Titel Les Engagements du hasard auf die franzöſiſche Bühne brachte (S. H. Lucas, Histoire du Théatre français, Paris 1843. pag. 393.)

El gran Principe de Fez. Auf jeden Fall erſt nach dem Jahre 1644 geſchrieben, wie die Erwähnung des Papſtes Innocenz X. (1644 — 1655) zeigt.

En esta vida todo es verdad y todo es mentira. Oben (Seite 177) ward geſagt, dieſes Stück ſei ſchon 1637 gedruckt; wir hatten dabei den zweiten Band von Calderon's Comödien im Sinne, finden aber nun, daß das Drama erſt im dritten ſteht; deſſenungeachtet glauben wir (wegen der großen, ſchon von Voltaire zugegebenen Wahrſcheinlichkeit, daß Corneille's Heraclius dem ſpaniſchen nachgebildet ſei) einen Einzeldruck vor 1647 annehmen zu dürfen. Voltaire (deſſen Angaben freilich nicht ſehr zuverläſſig ſind)

ſagt auch, Calderon's Schauſpiel werde ſchon in einer Romanzenſammlung von 1641 genannt.

Guárdate del agua mansa. Vermuthlich zu Ende des Jahres 1649 oder zu Anfang des folgenden aufgeführt, als die glänzende Schilderung des Empfanges der zweiten Gemahlin Philipp's IV. (15ten Nov. 1649) noch beſonderen Eindruck machen konnte.

No siempre lo peor es cierto.
La exaltacion de la cruz.
Luis Perez el Gallego.

Zuerſt gedruckt i. J. 1652, in der großen Sammlung der Comedias escogidas, Band I. [89]).

El Alcaide de si mismo. Zuerſt gedruckt 1653 in El mejor de los mejores libros que han salido de Comedias nuevas. Madrid, Maria de Quiñones.

El Alcalde de Zalamea. Ebendaſelbſt in demſelben Jahre, jedoch unter dem Titel: El garrote mas bien dado zuerſt gedruckt.

Amigo, amante y leal. Aelteſter Druck vom Jahre 1653, im 4ten Bande der Comedias escogidas.

Agradecer y no amar. Zuerſt gedruckt 1653, im 5ten Bande derſelben Sammlung.

Para vencer à Amor querer vencerle. Der älteſte Druck iſt von 1654, im 7ten Bande der nämlichen Sammlung.

Darlo todo y no dar nada.
Gustos y disgustos son no mas que imaginacion.
Amado y aborrecido.
Las manos blancas no ofenden.

Zuerſt gedruckt im Jahre 1657, im 8ten und 9ten Bde. der Comedias escogidas.

[89]) Unter dieſem Titel führen wir immer die große Sammlung ſpaniſcher Comödien verſchiedener Verfaſſer an, deren Inhaltsverzeichniß ſich am Schluſſe dieſes Bandes befindet.

El Laurel de Apolo. Calderon dichtete anfänglich nur die Loa und den erſten Akt, und ließ ſie am Geburtsfeſt des Prinzen Philipp Proſpero (geboren den 18ten Nov. 1657) aufführen. Später unter Karl II. arbeitete er das Stück um und fügte einen zweiten Akt hinzu.

La Fiera, el rayo y la piedra iſt zwiſchen 1651 und 1660 geſchrieben und aufgeführt worden, denn es iſt darin von der Infantin Margarethe, der nachherigen Gemahlin Kaiſers Leopold I., die Rede; dieſe aber ward 1651 geboren; und ferner wird angedeutet, das Stück ſei auf Befehl der Maria Thereſa verfaßt, alſo vor 1660, in welchem Jahre dieſe Prinzeſſin Spanien verließ, um ſich mit Ludwig XIV. zu vermählen.

El Golfo de las Sirenas. Auch dieſes Stück fällt in die Jahre zwiſchen 1651 und 1659, denn es werden darin dieſelben Perſonen genannt, wie in dem vorigen.

La Púrpura de la Rosa ward zur Feier des Pyrenäiſchen Friedens und der Vermählung der Infantin Maria Thereſa mit Ludwig XIV., alſo gegen Ende des Jahres 1659 aufgeführt.

El encanto sin encanto iſt jedenfalls vor 1660 geſchrieben, denn in dieſem Jahre kam Lambert's Magie sans Magie, eine Nachahmung des Calderon'ſchen Stücks, auf die Pariſer Bühne. (S. H. Lucas, Histoire du Théatre français, pag. 395.)

Los tres afectos de amor.
Fuego de Dios en el querer bien.
El Josef de las mugeres.
} Zuerſt gedruckt 1660, im Bd. XIII. der Comedias escogidas.

Las tres justicias en una.
El Conde Lucanor.
} Der älteſte Druck vom Jahre 1661 iſt im Bd. XV. der Comedias escogidas.

Cada uno para si. Zuerſt gedruckt 1661, in dem

nämlichen Bande. Aus der Erwähnung der Einnahme von Barcelona durch Don Juan, den natürlichen Sohn Philipp's IV., leuchtet ein, daß das Drama frühestens 1652 geschrieben ist, in welchem Jahre jenes Ereigniß Statt hatte. (S. Theatrum Europaeum 1656, T. VII. pag. 213).

Dar tiempo al tiempo.
Antes que todo es mi Dama.
Muger llora y vencerás.

Zuerst gedruckt 1662, im Band XVII. der Comedias escogidas.

Dicha y desdicha del nombre, älteſter Druck von 1662, in Band XVIII. derſelben Sammlung.

Zelos aun del aire matan. Zuerſt gedruckt 1662, in Band XIX. derſelben Sammlung.

El Magico prodigioso.
Auristela y Lisidante.
Cual es mayor perfeccion.

S. Band XX. und XXI. der nämlichen Sammlung, vom Jahre 1663.

El maestro de danzar.
Los hijos de la fortuna.
Afectos de odio y amor.
La hija del Aire.
Ni amor se libra de amor.
Tambien hay duelo en las damas.

Zuerſt gedruckt 1664, in Band III. der Comedias de D. Pedro Calderon de la Barca.

Fortunas de Andromeda y Perseo. Aelteſter Druck vom Jahre 1664, in Band XXI. der Comedias nuevas escogidas.

Amar despues de la muerte. Die Worte, mit welchen Philipp's IV. natürlicher Sohn, Don Juan, angeredet wird:

Generoso Don Juan de Austria,
Hijo del Aguila famoso
Que al Sol mira cara à cara,

begründen den Schluß, daß das Stück nach Philipp's Tode,

und zwar nicht vor 1667, bis zu welchem Jahre die Theater geſchloſſen blieben, aufgeführt worden ſei.

La Estatua de Prometeo. Aus mehreren Andeutungen in dieſem Feſtſpiele geht hervor, daß es nach Philipp's Tode am Geburtstage der Königin Mutter, Maria Anna, dargeſtellt worden iſt, vielleicht aber noch während der Minderjährigkeit Karl's II.

No ay burlas con el Amor iſt zwar nach allen inneren Merkmalen ſchon weit früher geſchrieben, aus äußeren Umſtänden aber läßt ſich nur beweiſen, daß es vor 1672 entſtanden ſei. In dieſem Jahre nämlich kamen Molière's Femmes savantes, eine Nachahmung der Calderon'ſchen Comödie, auf die franzöſiſche Bühne.

El postrer duelo de España.
Eco y Narciso.
El monstruo de los jardines.
La niña de Gomez Arias.
El Hijo del Sol, Faeton.
La Aurora en Copacabana.
Fineza contra fineza.
Apolo y Climene.

} Zuerſt gedruckt 1672, im vierten Bande der Comedias de D. Pedro Calderon de la Barca.

Fieras afemina Amor. Die Loa dieſer Fieſta beſagt, daß Karl II. dieſelbe veranlaßt habe, um durch ihre Aufführung den Geburtstag ſeiner Mutter zu verherrlichen. Hiernach iſt das Stück wahrſcheinlich erſt nach dem 6ten Nov. 1675 geſchrieben, an welchem Tage der junge König für mündig erklärt wurde.

El segundo Scipion.

Duelos de Amor y Lealtad. Auch in dieſen beiden Stücken deuten viele Anſpielungen auf Karl II., der darin mit Schmeicheleien überhäuft wird, auf die Entſtehung nach dem 6ten Nov. 1675.

Noch einmal müſſen wir hier des Conde Lucanor gedenken. Dieſes Schauſpiel iſt nämlich in der Geſtalt, wie es ſich bei Vera Taſſis findet, eine Bearbeitung letzter Hand des gleichnamigen Stücks von 1661.

Hado y divisa de Leonido y Marfisa, nach Vera Taſſis das letzte Schauſpiel des Calderon und in ſeinem 81ſten Jahre gedichtet. Da daſſelbe aber ſchon in dem von dem Dichter ſelbſt entworfenen Verzeichniſſe aufgezählt wird und daher vor dem 24ten Juli 1680 entſtanden ſein muß, Calderon aber noch bis zum 25ſten Mai 1681 lebte, ſo ſcheint die Vermuthung nicht unſtatthaft, daß das eine oder andere von den Dramen, welche in dem Verzeichniſſe fehlen, noch ſpäter verfaßt ſein möge.

Die noch übrigen Comödien Calderon's, über deren Entſtehungszeit ſich keine Angaben oder Andeutungen finden, ſind nun:

Los dos Amantes del Cielo. De una causa dos efectos. El Jardin de Falerina. Basta callar. La Sibila del Oriente. Primero soy yo. El Secreto à voces. La desdicha de la voz. El Pintor de su deshonra. La Cisma de Inglaterra. Los Cabellos de Absalon. Las Cadenas del Demonio. Las Armas de la Hermosura. La Señora y la Criada. Nadie fie su Secreto. Céfalo y Pócris. El Castillo de Lindabridis. San Francisco de Borja. Bien vengas mal si vienes solo. Un castigo en tres venganzas, und die ſchon oben S. 282 als wahrſcheinlich verloren bezeichneten.

Francisco de Rojas.

Die Angaben über den Geburtsort dieſes eminenten Dramatikers weichen ſehr von einander ab. N. Antonio und La Huerta nennen das Städtchen San Estevan de Gormaz in Alt-Caſtilien, Montalvan im Para todos dagegen Madrid; der Herausgeber der Hijos ilustres de Madrid aber hat dargethan, daß beide Behauptungen unrichtig ſind; aus noch vorhandenen Documenten geht nämlich hervor, daß Don Francisco de Rojas Zorrilla aus Toledo gebürtig und Sohn des Fähnrichs Francisco Perez de Rojas und der Doña Mariana de Vesga Zeballos war. Da er ſchon in Montalvan's Para todos (Huesca 1633) als berühmter Dichter genannt wird und ſein Name auch in den Denkſchriften auf Lope's Tod mehrfach vorkommt, ſo muß geſchloſſen werden, daß er nicht viel jünger als Calderon geweſen und um den Beginn des Jahrhunderts zur Welt gekommen ſei. Er wurde im Jahre 1641 zum Ritter des St. Jago-Ordens ernannt. Dies iſt Alles, was man über ſein Leben weiß, und auch das Jahr ſeines Todes iſt unbekannt. Eine Sammlung ſeiner Comödien erſchien in zwei Bänden (Madrid 1640 und 1645); in der Vorrede zu dem zweiten wird noch ein dritter angekündigt, aber dieſer ſcheint nie erſchienen zu ſein; viele andere, von Rojas ſowohl allein, als in Gemeinſchaft mit anderen Dichtern verfaßte Stücke ſind noch in einzelnen Drukken vorhanden [90]). Rojas beklagt ſich in dem Vorwort zu

[90]) Die erwähnten beiden Bände ſind höchſt ſelten, und ich habe ſie nur auf der Bibliothèque de l'Arsenal in Paris geſehen.

dem zweiten Bande ſeiner Comödien, daß man in Sevilla die Schauſpiele weniger bekannter Autoren unter dem Namen bekannterer drucke, ſo habe er kürzlich eine Comödie „die Tollheiten der Liebe“ (los desatinos de Amor) mit ſeinem Namen bezeichnet geſehen, er habe aber genug an ſeinen eigenen Tollheiten zu tragen und wolle ſich nicht noch fremde aufbürden laſſen. Wirklich ſcheinen unter den mit ſeinem Namen prangenden Stücken viele unächt zu ſein [91]) und ein allgemeines Urtheil über unſeren Dichter wird hierdurch ſehr erſchwert[92]). Aber auch unter den Schauſpielen, welche un-

Primera parte de las Comedias de D. Francisco de Rojas Zorrilla, Madrid 1640.

No ay amigo para amigo. No ay ser padre siendo rey. Donde ay agravios no ay zelos. Casarse por vengarse. Obligados y ofendidos. Persiles y Sigismunda. Peligrar en los Remedios. Los zelos de Rodamonte. Santa Isabel Reyna de Portugal. La traicion busca el castigo. El profeta falso Mahoma. Progne y Filomena.

Segunda parte de las Comedias de D. Francisco de Rojas Zorrilla. Madrid 1645.

Lo que son mugeres. Los bandos de Verona. Entre bobos anda el juego. Sin honra no ay amistad. Nuestra Señora de Atocha. Abrir el ojo. Los trabajos de Tobias. Los encantos de Medea. Los tres blasones de España. Los aspides de Cleopatra. Lo que queria ver el Marques de Villena. El mas impropio verdugo para la mas justa venganza.

[91]) Dahin gehört z. B. die Comödie Los Carboneros de Francia, welche in der vor mir liegenden Ausgabe (Sevilla, imprenta de Josef Padrino) die Ueberſchrift de D. Francisco de Rojas führt, aber unzweifelhaft aus früherer Zeit und wahrſcheinlich von Mira de Meſcua herrührt.

[92]) Blankenburg in den Zuſätzen zu Sulzer ſagt (durch La Huerta's Catalog verführt), es gebe zwei dramatiſche Dichter, Namens Francisco de Rojas; allein dies ſcheint ein Irrthum zu ſein; es gibt nach N. Antonio (Bibl. Scr. H l. 358) noch vier Schriftſteller

zweifelhaft von ihm herrühren und in der von ihm ſelbſt veranſtalteten Ausgabe gedruckt ſind, macht ſich eine große Verſchiedenheit bemerklich. Rojas war von der Natur mit den ſeltenſten Gaben ausgerüſtet, mit einer mächtigen Einbildungskraft und ſprudelnden Erfindungsgabe, mit Feuer und Schwung der Rede, mit ergreifendem Pathos im Tragiſchen, wie mit Fülle des Witzes und Humor's für die Komik, und mit dieſen Eigenſchaften hat er Meiſterwerke hervorgebracht, die ſich den größten des Calderon an die Seite ſtellen können; allein um ſich ſtets auf dieſer Höhe zu behaupten, fehlte es ihm an jener gehaltenen Kraft und jenem ernſten künſtleriſchen Sinn, welcher dem Genius zur Seite ſtehen muß, damit er nie ſtürze. Unſer Dichter hatte neben ſeinen großen Eigenſchaften eine Sucht nach dem Bizarren und Uebertriebenen, die ſich bald in abenteuerlichen Plänen ſeiner Stücke, bald in den wunderlichſten Seltſamkeiten der Ausführung kund gibt. Wenn er dieſem Hange den Zügel ſchießen ließ, ſo erzeugte er oft wahre Monſtroſitäten, die an die Träume eines Fieberkranken erinnern und die tollſten Extravaganzen in der Erfindung neben Unnatur und Geſchraubtheit in den Charakteren und Affekten zeigen. Was namentlich den Styl anbelangt, ſo leidet eine Anzahl ſeiner Werke in hohem Grade am Gongorismus, an falſchem Prunk, affectirter Dunkelheit, geſchmackloſen Gegenſätzen und geziertem Wortpomp. Wie Rojas an dieſer Redeweiſe Gefallen finden konnte, iſt um ſo unbegreiflicher, als er in verſchiedenen ſeiner Dramen, ja in anderen

dieſes Vor- und Zunamens, aber keiner von ihnen iſt Dramatiker, und ich habe auch von keinem ſolchen, außer dem unſrigen, irgend eine Spur gefunden, wohl aber werden ein Chriſtoval de Rozas (bisweilen irrthümlich Roxas geſchrieben) und ein Diego de Rojas y Argomedo als Schauſpieldichter genannt.

Scenen der nämlichen, welche mit den bezeichneten Mängeln behaftet ſind, ſich als Meiſter des natürlichſten Ausdrucks, der einfachſten und naivſten Sprache zeigt, und überdies verſchiedentlich ſatiriſche Ausfälle auf die Gongoriſten macht. So heißt es in der Comödie Sin honra no hay amistad, um die Dunkelheit der Nacht zu ſchildern:

Está hecho un Góngora el cielo
Mas oscuro que su verso,

und im erſten Akte des Desden vengado kommen zwei Sonette vor, die, wie es ſcheint, den Cultus-Styl abſichtlich parodiren ſollen.

Glücklicher Weiſe iſt die Zahl der Stücke von Rojas, welche durch Widerſinnigkeiten des Plans und durch die ſtete Geſchraubtheit der Sprache ungenießbar gemacht werden, nicht groß, und wir können uns mit freudiger Bewunderung einer beträchtlichen Menge Comödien von ihm zuwenden, welche, wenn auch nicht durchgängig tadellos, doch von ſo genialer Erfindung und in Einzelheiten der Ausführung ſo meiſterhaft gelungen ſind, daß ſie zu den erſten Zierden des ſpaniſchen Theaters gezählt werden müſſen. Auch in dieſen Stücken ſchweift der Hang des Dichters zum Wunderbaren und Außerordentlichen freilich bisweilen bis in's Ungeheure aus, auch in ihnen iſt die Sprache nicht durchgängig frei von einzelnen Flecken, allein man müßte, am Geringfügigen klebend, keinen Sinn für die Kraft des Genie's haben, wenn man mehr auf jenen einzelnen Mißſtänden, als auf der Trefflichkeit der ganzen Conception verweilen wollte. Ganz beſonders beachtenswerth iſt es, wie geſagt, daß Rojas neben der überladenen Metaphernſprache, deren er ſich hier und da ſchuldig macht, doch zugleich in ſo hohem Grade, wie kaum ein anderer ſpaniſcher Dichter, den ungeſchminkteſten Styl in ſeiner Gewalt hat,

und daß er neben der allzu gespannten Phantasie, welche manche Auswüchse und verfehlte Zurüstungen in seine Stücke brachte, einen männlichen Verstand besaß, der, sobald er wollte, jene controllirte. Wo nun das Letztere in durchgreifender Weise der Fall war, wo seine Besonnenheit dem Drange seiner Einbildungskraft das Gleichgewicht hielt, da lieferte er vortreffliche Dichtungen voll inneren poetischen Lebens bei höchster Kraft der Darstellung, voll Fülle und Reichthum der Erfindung bei strengem Zusammenhang aller Theile unter sich, voll kühner dichterischer Gedanken und Anschauungen bei classischer Präcision des Ausdrucks.

Von vorne herein glauben wir den Irrthum berichtigen zu müssen, welcher unseren Autor zu einem Nachahmer des Calderon macht; er darf in keiner Art so genannt werden, und die Betrachtung seiner einzelnen Werke wird zeigen, daß er selbstständige Geisteskraft genug besaß, um im Tragischen sowohl als im Komischen seinen eigenen Weg zu gehen.

Bei weitem das berühmteste unter allen Dramen des Rojas und eines der gefeiertsten der spanischen Bühne überhaupt ist Del rey abajo ninguno, oder, wie es mit anderem Titel heißt, Garcia del Castañar. „Dieses Drama — sagt Ochoa — ist in Spanien so populair, daß es kaum einen leidlich gebildeten Jüngling geben dürfte, der nicht Stellen daraus auswendig wüßte. Auf den Theatern der größeren Städte wird es beständig aufgeführt, und selbst in den Landstädten und Dörfern ist es wohlbekannt, da die umherziehenden Schauspielergesellschaften gewöhnlich mit diesem Stücke debütiren. Man kann demnach sagen, daß diese Comödie von dem ungeheuren dramatischen Repertorium Spaniens die bekannteste ist. Eine so allgemeine und dauernde Berühmtheit muß sich wohl auf ein außerordentliches Verdienst gründen;

und wirklich iſt die Komödie ſo bewundernswürdig, daß wir keine Ausdrücke finden können, um ihren Werth nach Gebühr zu preiſen. Wäre es durch ein unbegreifliches Verhängniß beſchloſſen, daß unſer ganzes altes Theater untergehen ſollte, und würde es uns nur erlaubt, einen ſehr geringen Theil davon, vier Dramen, als Reliquien ſo großen Reichthums, zu retten, ſo würden wir bei dem großen Werth, den wir auf die literariſchen Schätze unſerer Nation legen, doch keinen Augenblick anſtehen, aus dieſem furchtbaren allgemeinen Schiffbruche zu retten: den Tetrarca (El mayor monstruo los zelos) von Calderon, El desden con el desden von Moreto, La verdad sospechosa von Alarcon und den Garcia del Castañar von Rojas." — Schon dieſe große Celebrität veranlaßt uns, auf den Inhalt dieſes Stückes etwas näher einzugehen. Die Handlung fällt in die Regierungszeit Alfonſo's XI. Garcia iſt der einzige Sohn eines mächtigen Granden, welcher einen hohen Poſten am Hofe bekleidet hat, aber in die während der Minderjährigkeit des Königs ausgebrochenen Unruhen verwickelt geweſen iſt und ſich der Anklage des Hochverraths nur durch die Flucht entzogen hat. Der junge Garcia ſelbſt hat ſich, ſeine Herkunft verbergend, nahe bei Toledo im Gebirge niedergelaſſen und mit dem Reſte ſeines väterlichen Vermögens das kleine Landgut Caſtañar gekauft. Hier lebt er in tiefſter Stille, aber in der Hoffnung, daß es dem Grafen Orgaz, einem Freunde ſeines Vaters, der allein um ſeine Herkunft weiß, gelingen werde, den noch immer auf ſeiner Familie laſtenden Verdacht zu tilgen und daß er dann den Glanz ſeines Namens werde wiederherſtellen können. Der Graf, der faſt Vaterſtelle bei ihm vertritt, hat ihm auch eine junge Gattin zugeführt, deren Schickſal viele Aehnlichkeit mit dem ſeinen hat; ſie heißt Blanca de la Cerda

und iſt Tochter eines Prinzen von königlichem Geblüt, welcher wegen Auflehnung gegen den rechtmäßigen Herrſcher in die Verbannung geſchickt worden iſt. In ländlicher Stille auferzogen, hat ſie keine Ahnung von ihrer Herkunft. Garcia ſelbſt weiß zwar, daß ſeine Gattin von edlem Stamme iſt, nicht aber, daß ſie dem Königshauſe von Caſtilien angehört. Das häusliche Glück des jungen, durch gegenſeitige Liebe beſeligten Ehepaars wird auf's reizendſte geſchildert, und dem Gongoriſten muß es um ſo höher angerechnet werden, daß er dieſes Gemälde in ſo naiver Anmuth auszuführen gewußt hat. Unterdeſſen hat der König Alfonſo Anſtalten zu einem Kriegszuge wider die Mauren getroffen. Unter den Truppenſendungen und ſonſtigen Hülfsleiſtungen, welche von den verſchiedenen Vaſallen einlaufen, befindet ſich auch eine ſehr reichliche Spende von Garcia. Der König, erſtaunt über dieſe Freigebigkeit, erkundigt ſich nach dem Geber, und der Graf von Orgaz ergreift begierig die Gelegenheit, ſeinen Schützling zu empfehlen; ohne dem Könige die Herkunft Garcia's zu enthüllen, rühmt er ihm ſeine Tapferkeit und Bravheit, ſchildert ihn aber zugleich als einen ſtolzen und unabhängigen Charakter, der den Hof abſichtlich meide. Der König, hierdurch neugierig gemacht, wünſcht den Sonderling kennen zu lernen [93]) und befiehlt, daß eine Jagd in der Umgegend von Toledo angeordnet werde; er will ſich dann ſtellen, als ob er ſich im Walde verirrt habe, und mit einigen Begleitern,

[93]) Wir haben hier wieder ein intereſſantes Beiſpiel, wie geiſtreich die ſpaniſchen Dichter fremde Gedanken zu benutzen, neu zu wenden und zu anderen Zwecken auszubeuten wußten. Offenbar hat dem Rojas hier eine Erinnerung an Lope's Villano en su rincon vorgeſchwebt. Außerdem bietet der Garcia hier und da Reminiſcenzen aus Tirſo's Celoso prudente und aus Lope's Comendador de Ocaña dar.

ohne ſich zu erkennen zu geben, in Caſtakar um Herberge bitten. Der Graf, mit dieſem Plane, an den er freudige Hoffnungen knüpft, wohl zufrieden, eilt, dem Garcia von dem bevorſtehenden Beſuche Kunde zu geben, benachrichtigt ihn aber zugleich, er ſolle ſich ſtellen, als ſei er von nichts unterrichtet. Da Garcia den König nie geſehen hat, ſo macht ihn der Graf darauf aufmerkſam, daß er ihn an dem großen rothen Ordensband, das er trage, erkennen könne. Kaum hat Garcia den Brief empfangen, ſo treten vier Unbekannte ein, welche ſich für Cavaliere des Hofes ausgeben und um gaſtliche Aufnahme bitten, weil ſie auf der Jagd verirrt ſeien. Garcia bemerkt, daß einer von ihnen ein rothes Ordensband trägt, und hält natürlich dieſen für den König; zufällig aber hat Alfonſo dies Abzeichen nicht angelegt, während einer der Höflinge, Don Mendo, dem der Orden erſt kürzlich verliehen worden iſt, ſich ſogleich mit den Inſignien deſſelben geſchmückt hat. Es folgt eine Scene, in welcher der König, der von Garcia nur für einen der Höflinge gehalten wird, die Geſinnungen und den Charakter des Mannes zu erforſchen ſtrebt, auf deſſen Bekanntſchaft ihn der Graf Orgaz ſo begierig gemacht hat. Er ſpricht von dem Wohlgefallen, mit dem Alfonſo ſeine reichliche Gabe aufgenommen habe, und wie der König ihm gern eine glänzende Stelle in ſeiner Umgebung geben möchte; aber Garcia weiſt dies entſchieden zurück, ſchildert mit lebhaften Farben und nicht ohne Anſpielungen auf die Schickſale ſeines Vaters die an den Höfen heimiſche Falſchheit und Ränkeſucht, und preiſt dagegen die Vorzüge ſeines unabhängigen Lebens auf dem Lande. Während der König ſo ſeinen Wirth kennen zu lernen ſucht, hat Don Mendo, der Cavalier mit dem rothen Bande, eine Unterredung mit Blanca angeknüpft, aus welcher bald hervorgeht,

wie ſehr ihn die Schönheit der jungen Frau feſſelt, und wie er zugleich glaubt, daß es ein Leichtes ſein werde, ſie durch ſein gewandtes Weſen und durch ſeine Stellung zu bethören. Die Antworten, welche ſie auf ſeine galanten Reden gibt, ſind voll von Naivetät und feiner Ironie, und ſo treffend, daß er ſich nicht verhehlen kann, wie ihm hiernach wenig Ausſichten zur Erreichung ſeiner Wünſche offen ſtehen; dennoch ſpricht er im Abgehen für ſich die Abſicht aus, ſeine Pläne auf ſie nicht aufzugeben. Nachdem ſich die Beſucher entfernt haben, läßt Garcia, der Don Mendo's lebhafte Reden gehört hat, einige Unruhe blicken; allein ein Paar ſüße und zärtliche Worte Blanca's verſcheuchen ſogleich alle ſeine Sorge. — Mendo, genöthigt, ſich mit dem Könige zu entfernen, harrt indeſſen auf eine Gelegenheit zur Ausführung ſeiner verbrecheriſchen Anſchläge. Ein Knecht in Caſtañar, den er beſtochen hat, gibt ihm am folgenden Tage die Nachricht, Garcia werde die Nacht außer dem Hauſe zubringen, um ein wildes Schwein, das ſeine Felder verwüſte, zu verfolgen. Der lüſterne Höfling eilt, dieſen Umſtand zu benutzen, entfernt ſich heimlich von Toledo und dringt um Mitternacht durch ein ihm von ſeinem Mitſchuldigen geöffnetes Fenſter in Garcia's Wohnung ein; zu ſeiner großen Verlegenheit aber trifft er auf den Hausherrn, der durch einen glücklichen Zufall vor der beſtimmten Zeit zurückgekehrt iſt. Garcia ſtürzt in höchſter Entrüſtung auf den Vermummten ein und fordert ihn auf, ſich zu enthüllen; dieſer entſpricht der Aufforderung und ſteht nun in ſeiner Hoftracht, mit dem rothen Ordensbande geſchmückt, da.

Garcia (indem er ſein Schießgewehr fallen läßt.) Himmel! es iſt der König! Und er weiß, daß ich ihn kenne! Welch unglückſeliger Zwieſpalt zwiſchen der Unterthanenpflicht und der Ehre hemmt hier meine Rache!

Mendo. Das iſt recht die Art der Bauern! Mein Rang flößt ihm Furcht und Zagen ein.

Garcia. Mir meine Ehre zu ſtehlen! Fürwahr, Ihr belohnt mich trefflich für die Gaſtfreundſchaft, die Blanca und ich Euch erwieſen haben! Sehr verſchieden iſt Euer Verfahren von dem meinen: ich fahre, trotz der Beleidigung, fort, Euch zu verehren; Ihr dagegen, dem ich Proben meiner Vaſallentreue gegeben, wollt mich zum Danke entehren.

Mendo (indem er die Büchſe ergreifen will). Es wäre Thorheit, dem gekränkten Bauern trauen zu wollen. Dies Gewehr mag mir zur Vertheidigung dienen!

Garcia. Was beginnt Ihr? Laßt die Büchſe liegen! Wenn ich's Euch verwehre, ſie zu ergreifen, ſo iſt es nur, damit Ihr das Ende dieſes Abenteuers nicht dem Vortheil, in dem Ihr Euch befändet, zuſchreiben könnt! Das Ordensband auf Eurer Bruſt genügt allein um Euch zu ſchützen.

Mendo. Alſo habt Ihr mich erkannt?

Garcia. Mein Benehmen mag es Euch beweiſen.

Mendo. Mein Rang verbietet mir, Euch Genugthuung zu geben. Was ſollen wir thun?

Garcia. Geht von hinnen! Bittet Gott, daß er Eure Leidenſchaften zähmen möge und kehrt nie nach Caſtañar zurück! Mir ziemt es nicht, Euch für Euer unſeliges Verfahren zu züchtigen. Möge die Rache dem Himmel anheimgeſtellt ſein!

Mendo. Garcia, ich werde nicht vergeſſen, was ich Euch ſchulde.

Garcia. Ich begehre Euren Dank nicht.

Mendo. Verſprecht mir, dem Grafen Orgaz nichts von dem Vorgefallenen zu ſagen.

Garcia. Ich gelobe es.

Mendo. Eure Frau ....

Garcia. Kein weiteres Wort! Ich kenne ſie und weiß, daß Ihr allein ſchuldig ſeid .... Wohin wollt Ihr?

Mendo. Ich ſuche die Thür.

Garcia. Welche Verblendung! Geht denſelben Weg, den Ihr gekommen! (Er deutet auf das Fenſter, durch welches Mendo hereingeſtiegen iſt).

Mendo. Noch einmal, kennt Ihr mich?

Garcia. Bei meiner Ehre, wüßte ich nicht, wer Ihr ſeid, ich hätte Euch häuptlings zu Boden geſchmettert! Doch jetzt nehmt dieſe Büchſe, denn hier im Walde hauſen Räuber, die leicht weniger Schonung mit Euch haben könnten, als ich. Raſch hinunter, denn ich wünſchte nicht, daß Blanca etwas von dem Vorfall erführe.

Beſonders bemerkenswerth iſt in dieſer Scene, wegen ſeiner draſtiſchen Wirkung, der Doppelirrthum Garcia's und des Don Mendo, von denen der Eine, im Begriff, ſeinen Beleidiger niederzuſtoßen, plötzlich die Waffe fallen läßt, weil er den König zu ſehen glaubt und weil die Vaſallenpflicht gebietet, ſich in keiner Art an dem Lehnsherrn zu vergreifen, der Andere aber nicht ahnt, daß er für den König gehalten werde, ſondern die plötzliche Unterwürfigkeit Garcia's nur dem Reſpect zuſchreibt, welcher einem Manne ſeines Ranges gebühre. — Garcia überläßt ſich, nachdem ihn der fremde Eindringling verlaſſen, der heftigſten Verzweiflung. Er ſieht zuerſt die Ermordung ſeiner geliebten und unſchuldigen Blanca als das einzige Mittel an, durch das er die Anſchläge des vermeinten Königs ſicher vereiteln und ſeine Ehre retten könne. Hierüber entſpinnt ſich ein heftiger Kampf zwiſchen Liebe und Eiferſucht in ſeiner Bruſt. Blanca wird durch das veränderte Weſen, durch die dunkeln und geheimnißvollen Reden

ihres Gatten ſo von Entſetzen erfüllt, daß ſie aus dem Hauſe entflieht und in einem benacharten Walde einen Zufluchtsort ſucht. Hier begegnet ſie dem Grafen Orgaz, der ſich eben zu Garcia begeben will, um ihm anzuzeigen, daß der König ihm den Oberbefehl über eine wider die Mauren zu führende Heerſchaar anvertraut habe. Sie erzählt ihm von der Geiſtes-zerrüttung ihres Mannes und von der Gefahr, in welcher ſie ſchwebe, und er übergibt ſie einem Diener, um ſie zur Königin, welche von dem Geheimniß ihrer Geburt unterrichtet iſt, zu führen. Garcia empfängt hierauf die Aufforderung, ſich an den Hof zu begeben, um ſich dort an die Spitze der ihm zugedachten Truppenſchaar zu ſtellen. Er tritt ſogleich den Weg dahin an, weniger durch die ihm auferlegte Pflicht, als durch den Gedanken dazu vermocht, daß Blanca ſich dort befinde. Kaum iſt er bei'm Könige, der ihn zu ſprechen begehrt, eingetreten, ſo entdeckt er ſeinen Irrthum, daß nämlich Mendo, ſein Beleidiger, nicht der König ſei.

Garcia (eintretend). Zuerſt werf' ich mich meinem König zu Füßen. (Er wendet ſich an Don Mendo; dieſer verweiſ't ihn auf den König.)

Mendo. Der da iſt der König!

Garcia. Was hör' ich? O Ehre, meine arme Ehre, ſo biſt du getäuſcht worden! (Zum König.) Edler Fürſt! reicht mir Eure Hand zum Kuſſe, wenn ich es verdiene!

König. Was habt Ihr, daß Ihr plötzlich erblaßt ſeid?

Garcia (für ſich). Ein Edler hat keine Farbe, wenn ihn die Ehre verlaſſen hat.

König. Hat Euch Jemand beſchimpft?

Garcia. Ich kenne den, der mich beleidigt hat.

König. Wer iſt es?

Gracia. Ich weiß ſeinen Namen nicht.

König. So bezeichnet ihn!

Garcia. Wohlan! (Zu Don Mendo.) Laßt uns in den Vorſaal gehen, ich habe Euch wichtige Dinge zu ſagen, aber der König darf nicht dabei zugegen ſein.

König. Wohin geht Ihr, Garcia?

Garcia (indem er mit Mendo abgeht). Euren Willen zu vollſtrecken.

König. Sein Schmerz betrübt mich. Wer mag wohl ſein Beleidiger ſein?

Garcia (auf dem Vorplatz). So löſ' ich meine Ehre ein. (Er durchbohrt Don Mendo mit dem Dolche.)

Mendo. Ich ſterbe!

Garcia tritt mit bluttriefendem Dolche wieder ein, enthüllt dem König ſeine Herkunft, ſo wie die Blanca's und erzählt, welche Beleidigung ihn zu der vollbrachten Rachethat bewogen habe. „Jener Verräther — ſpricht er — war gaſtfreundlich von mir aufgenommen worden und warf zum Danke verbrecheriſche Blicke auf Blanca. Da ich durch ein Mißverſtändniß ihn für Euch, Señor, hielt, ſo ließ ich meinen gerechten Zorn der Pflicht des loyalen Vaſallen weichen und vergriff mich nicht an ihm; als ich aber meine Täuſchung erkannte, heiſchte die Ehre gebieteriſch von mir, mich zu rächen; ich nahm meinen Dolch und ſtreckte meinen Beleidiger zu Boden hin; — da ſeht ihn, er iſt todt! Als Ihr die Frage an mich richtetet, wer mich beſchimpft habe, da würdet Ihr mich für ehrlos gehalten haben, wenn ich ihn Euch anders als ſterbend gezeigt hätte. Und wär' er der Sohn der Sonne, einer der Großen des Staats, der Erſte in Eurer Gunſt, der Zweite in Eurem Königreich — Ihr wißt, wer ich bin und welche Kränkung mir widerfahren iſt; da liegt der ſchuldige Beleidiger — hier iſt der Arm, der ihn

zu Boden geſchmettert hat. Möge, wenn das Geſetz es will, dieſer Arm vom Beil des Henkers fallen; aber, ſo lange ich das Haupt noch auf den Schultern trage, ſoll mich, außer meinem König, Niemand ungeſtraft beleidigen. Der König, mit dieſer Rechtfertigung zufrieden, vertraut dem García den Oberbefehl über das gegen die Mauren ausrückende Kriegsheer an, und der neue Feldherr ſchließt mit den Worten:

Nun, ſo laßt die Trommel ſchmettern!
Gleich dem Blitze will ich wettern
Auf die ſaracen'ſchen Gauen!
Von des Blutes Purpurſtrömen
Sei die Kriegesſchaale voll,
Und mit dieſem Ende ſoll
Dort mein Ruhm den Anfang nehmen [94])!

Schon dieſe Skizze, ein wie blaſſes Abbild des Originals ſie auch geben mag, muß doch das überwältigende Intereſſe der ganzen Compoſition, ſo wie die dramatiſche Wirkſamkeit und erſchütternde tragiſche Kraft der einzelnen Situationen erkennen laſſen. Fügen wir nun hinzu, daß die Darſtellung überall durchaus angemeſſen iſt und ſich von dem Ton idylliſcher Anmuth, der in den erſten Scenen vorherrſcht, von Stufe zu Stufe zur höchſten Höhe eines energiſchen Pathos ſteigert, ſo wie daß die Charaktere, namentlich die García's, Blanca's und Mendo's, mit ſicheren Meiſterzügen gezeichnet ſind: ſo ſprechen wir hiermit aus, daß dieſem Gedicht einer der erſten Plätze unter den trefflichſten Erzeugniſſen der dramatiſchen Poeſie einzuräumen ſei [95]).

[94]) Nach der vortrefflichen und noch zu wenig bekannten Ueberſetzung von C. A. Dohrn, im vierten Bande ſeiner ſpaniſchen Dramen. Berlin 1844.

[95]) Vgl. die ausführliche Analyſe des Del Rey abajo ninguno von L. Viel-Caſtel in der Révue des deux Mondes 1841

Von den übrigen tragiſchen Dramen des Rojas möchte keines auf gleicher Höhe mit dem Garcia del Caſtañar ſtehen. Indeſſen ſind noch verſchiedene darunter, die in mehrfacher Hinſicht Aufmerkſamkeit verdienen. So namentlich das Schauſpiel No hay padre siendo rey, bekanntlich das Vorbild von Rotrou's berühmteſter Tragödie Venceslas. Da die letztere nach unſerer Anſicht zu den beſſeren Stücken der franzöſiſchen Bühne gehört (wie denn überhaupt der wenig geleſene Rotrou manche ſeiner berühmteren Landesgenoſſen überragen möchte), ſo wollen wir hier auf Original und Nachbildung etwas näher eingehen. In der erſten Jornada des Drama's von Rojas ſehen wir den König von Ungarn, wie er ſeinem Sohne, dem Prinzen Rugero, Vorwürfe über ſein ausſchweifendes Leben und über ſeinen ſchrankenloſen Ehrgeiz macht. Der Prinz ſucht ſich zu rechtfertigen, klagt aber ſeinerſeits den Infanten Alexandro und den Herzog Federico an, und drückt ſeinen Haß gegen Beide ſehr lebhaft aus. Der König wird nun ſanfter und ſchließt den Prinzen in ſeine Arme, indem er hofft, ihn durch Güte zu bekehren. Alexandro tritt auf und es entſteht ein Streit zwiſchen den beiden Brüdern, dem der König nur mit Mühe Einhalt thun kann. Man erfährt, daß beide Prinzen die ſchöne Caſſandra lieben, daß aber Alexandro im Geheimen und wider den Willen des Königs mit ihr vermählt iſt. Der Herzog Federico, der in dies Geheimniß eingeweiht iſt, benachrichtigt Alexandro, daß ſein Vater wegen des vorgefallenen Streites mit Rugero auf ihn entrüſtet ſei, und räth ihm, ſich für eine Zeit lang zu flüchten. Alexandro nimmt daher Abſchied von ſeiner Gattin und entflieht von dem Hofe. Zweite Jornada. Prinz Rugero will den Herzog Federico umbringen, weil er ihn für ſeinen Nebenbuhler um Caſſandra's Gunſt hält und gehört hat, daß er

dieſe bei Nacht zu beſuchen pflege. Er beſticht einen Diener, ihn heimlich in das Zimmer der Geliebten einzulaſſen. — Caſſandra grämt ſich unterdeſſen über die Abweſenheit ihres Gatten und iſt in Angſt über die zudringlichen Bewerbungen Rugero's, dem ſie das Geheimniß von ihrer Vermählung nicht enthüllen will. Sie ſchreibt deshalb an den König, um ihn von den Anſchlägen des Prinzen zu benachrichtigen. — Es iſt Nacht und Caſſandra's Gemach nicht mehr erleuchtet, als der beſtochene Diener den Prinzen einläßt; zur nämlichen Zeit tritt auch Alexandro ein, der ſeine Gattin durch einen heimlichen Beſuch überraſchen will; die beiden Brüder treffen aufeinander, und gleich darauf erſcheint Caſſandra mit Dienern, welche Fackeln tragen. Die Prinzen ziehen die Schwerter, Caſſandra aber, ihre Vermählung mit Alexandro verheimlichend, macht Beiden Vorwürfe über ihr nächtliches Eindringen, und Alexandro ſagt, um den Grimm des Bruders von ſich abzulenken, Caſſandra ſei mit dem Herzog Federico vermählt, und dieſer habe ihm einen in ſeinem Hauſe zu beſorgenden Auftrag gegeben. Plötzlich wird die Ankunft des Königs gemeldet, und die beiden Prinzen verbergen ſich in Folge von Caſſandra's Aufforderung. Der König gibt Befehl, das Haus zu durchſuchen und Alexandro ſtellt ſich freiwillig vor ihn, indem er ſich als Gatten Caſſandra's bekennt, aber die Anweſenheit ſeines Bruders, welche einen Schatten auf ſeine Ehre werfen könnte, verheimlicht. Nachdem ſich Alle entfernt haben, tritt Rugero wieder aus ſeinem Verſteck hervor, doch hat er das Geſtändniß ſeines Bruders nicht gehört. Dritte Jornada. Rugero, noch immer in dem Wahn, Federico ſei mit der Geliebten vermählt, bringt mit Hülfe von Nachſchlüſſeln bei Caſſandra ein, gelangt bei'm ſchwachen Schein einer Lampe an das Lager, wo das ſchöne Weib in Alexandro's Armen

ruht und ſtößt den Letzteren mit ſeinem Dolche nieder. In dem Augenblicke, als er ſich wieder entfernen will, tritt ihm der König entgegen, fragt ihn nach der Urſache ſeiner Verwirrung und macht ihm Vorwürfe, daß er auf dieſe Art in der Nacht umherſchweife. Der Prinz ſucht ſich durch Ausflüchte zu entſchuldigen; als aber der König mehr in ihn dringt, gibt er zur Antwort, er habe den Herzog Federico umgebracht. Gleich darauf tritt der Letztere auf; höchſtes Erſtaunen; dann naht ſich Blanca in Tauerkleidern, um wegen des Mordes ihres Gatten Klage zu führen, und der König läßt den Prinzen, als geſtändigen Thäter, verhaften. — Die nächſte Scene zeigt einen Kerker. Der König umarmt ſeinen gefangenen Sohn, fragt ihn, ob er Muth habe und kündigt ihm an, daß er zum Tode verurtheilt ſei; er ſelbſt könne den Lauf der Gerechtigkeit nicht hemmen, denn indem er König ſei, dürfe er nicht Vater ſein. Federico und Caſſandra ſelbſt bitten um die Begnadigung des Prinzen, aber der König beharrt bei ſeinem Entſchluſſe; da bricht ein Volksaufſtand zu Gunſten des Verurtheilten aus, der Pöbel rottet ſich zuſammen, um die Freilaſſung des Schuldigen zu verlangen, und der König faßt nun den Entſchluß, zu Gunſten ſeines Sohnes der Herrſcherwürde zu entſagen und nur noch Vater zu ſein. Am Schluſſe richtet er folgende Worte an Rugero: „Von heute an iſt das Volk dein König und dein Vater; aber hüte dich, daß nicht der Fall eintrete, wo es viel mehr dein König, als dein Vater ſein möge; hüte dich, daß es, von dir gereizt, dir nicht einmal ſage: Ich kann nicht Vater ſein, weil ich König bin.“

Schon dieſe Anzeige des Inhalts (welcher ſehr an Guillen de Caſtro's Justicia en la piedad, ſ. Band II. dieſer Geſchichte, Seite 448, erinnert) zeigt, daß das Stück viele treffliche und auf ungemeine Wirkung berechnete Wendepunkte der

Action darbietet; allein die Ausführung läßt Vieles zu wünſchen übrig und zeugt von großer Flüchtigkeit. Weder iſt dem Stoffe der volle Gehalt abgewonnen, noch ſind die Charaktere in feſten und conſequenten Umriſſen hingeſtellt. Werfen wir einen Blick auf Rotrou's Venceslas, ſo finden wir hier den Plan des ſpaniſchen Drama's ziemlich genau befolgt und auch die ergreifendſten Situationen ſämmtlich aus dieſer Quelle geſchöpft. Doch muß man dem franzöſiſchen Dichter zugeſtehen, daß er die Mängel ſeines Vorbildes zum Theile richtig erkannt und glücklich beſeitigt und namentlich die Charakterzeichnung vervollkommnet hat. Am deutlichſten zeigt ſich dies in der Figur des Prinzen Ladislaus (der Rugero des Rojas), welchen er als eine im Grunde edle, nur leidenſchaftliche Natur ſchildert und für den er auf dieſe Art die Theilnahme des Publikums in Anſpruch zu nehmen weiß, während der Held des Rojas nur Widerwillen erregt. Wie genau übrigens Rotrou dem Spanier oft gefolgt iſt, mögen die untenſtehenden Beiſpiele zeigen [96]).

[96]) Die Hauptſcene des erſten Aktes iſt ganz aus dem Spaniſchen. Wir heben daraus folgende Worte hervor:

Rojas: Como, les dixe, mi padre
No sacude de los hombros
El peso desta corona,
Flaco Atlante a tanto globo!
Ya la politica hé visto,
Ya tengo previsto el modo
De saber regirse un rey.
No es dificil: pues con solo
Ser afable de ordinario
Y a veces ser riguroso etc.

Rotrou. Comment, dis-je mon père, accablé de tant d'âge,
Et la force à présent servant mal son courage,
Ne se décharge-t-il, avant qu'y succomber,

Auf einer höheren Stufe der poetiſchen Ausbildung ſteht unbeſtreitbar die Tragödie Casarse por vengarse, welche von Leſage in einer dem Gil Blas einverleibten Novelle proſaiſch umgearbeitet worden iſt. Litte dieſes Drama nicht in hohem Grade an gongoriſtiſcher Geſchraubtheit des Styls, ſo würde es dem Abajo del rey ninguno an die Seite ge-

D'un pénible fardeau qui le fera tomber?
Et n'ai-je pas appris sous son gouvernement
Assez de politique et de raisonnement
Pour savoir à quels soins oblige un diadême,
Ce qu'un roi doit aux siens, à l'état, à soi-même!
Ne sais-je pas qu'un roi qui veut qu'on le révère,
Doit mêler à propos l'affable et le sévère?

Rojas: Decis que estoy ya muy viejo,
(Decis muy bien) que fuera
Razon que aquesta corona
Pusiera en vuestra cabeza.
Eso ha de salir de mi
Que el govierno y la grandeza
No consiste en procurarla
Sino solo en merecerla.
Sabeis a lo que se espone
El que un imperio governa?
No hay cosa bien hecha en él,
Que a los suyos les parezca.

Rotrou: Je suis vieil, mais un fruit de ma vieille saison
C'est d'en posséder mieux la parfaite raison;
Regner est un secret dont la haute science
Ne s'acquiert que par l'âge et par l'expérience.
Un roi vous semble heureux et sa condition
Est douce au sentiment de votre ambition;
Il dispose à son gré des fortunes humaines:
Mais comme les douceurs, en savez-vous les peines?
A quelque heureuse fin que tendent ses projets,
Jamais il ne fait bien au gré de ses sujets.

ſtellt werden können. Die Handlung iſt von hohem und ergreifendem Intereſſe, der Plan zum größten Theile mit künſtleriſcher Weisheit disponirt. Enrique, Sohn des Königs von Sicilien, iſt im Hauſe des Roberto, eines Großen des Reiches, erzogen worden und hat hier eine Leidenſchaft für Blanca, die Tochter ſeines Pflegevaters, gefaßt. Die erſte Scene zeigt uns die Liebenden in zärtlichem Geſpräch und macht uns zugleich mit einer von ihnen erſonnenen Einrichtung bekannt, durch welche es Enrique möglich wird, zu jeder Stunde und von Anderen unbemerkt in Blanca's Zimmer zu gelangen. Sie haben nämlich ein Brett der Wand herausnehmen und dann wieder ſo künſtlich einſetzen laſſen, daß Keiner die geheime Thür wahrnimmt. Zu den Liebenden tritt Roberto und meldet den eben erfolgten Tod des Königs; der Prinz bezeugt zwar Trauer über das Hinſcheiden des Vaters, richtet ſich aber bald durch die freudige Ausſicht auf die nun durch Nichts gehinderte Vermählung mit Blanca wieder auf. Dem Roberto überreicht er, um ihm ſein unbegränztes Zutrauen zu beweiſen, ein leeres, nur mit ſeiner Unterſchrift verſehenes Blatt, das er ſelbſt nach Belieben ausfüllen könne, und Roberto beſchließt ſogleich, ſeine Wünſche als Vater hinter die Unterthanenpflicht zurückzuſtellen. — Wir werden an den Hof verſetzt und begegnen zuerſt dem Connetable von Sicilien, der in aufgeregten Reden zu erkennen gibt, daß er Blanca geſehen habe und von heftiger Liebe zu ihr entflammt ſei. Ein feſtlicher Zug tritt ein, voran der König mit Roberto, von der anderen Seite die Prinzeſſin Roſaura. Roberto verlieſt das Teſtament des verſtorbenen Königs, in welchem angeordnet iſt, daß Enrique ſich mit Roſaura vermählen ſolle; verweigere er dies, ſo falle die Krone an den jüngeren Bruder. Enrique will Gegenvorſtellungen machen, Roberto aber zeigt nun jenes mit

der Namensunterſchrift des jungen Königs verſehene Blatt vor, welches er ſo ausgefüllt hat, daß dieſer in die Forderung des Verſtorbenen einzuwilligen verſpricht. Wirklich weicht nun der Prinz dem Drange der Verhältniſſe und reicht Roſauren ſeine Hand; auch glaubt er, den Connetable als höchſt einflußreichen Mann aus Staatsklugheit freundlich aufnehmen zu müſſen und ihm ſeine Einwilligung in die Verbindung mit Blanca, um die er bittet, nicht verſagen zu dürfen. Nun tritt Blanca auf und wird Zeuge der Vermählung des fürſtlichen Paares; ihre verwirrten Reden kündigen die Verzweiflung ihres Herzens an, aber ſie nimmt ſich vor, ſich an dem Treuloſen dadurch zu rächen, daß ſie dem Connetable die Hand reiche. — Im zweiten Akt ſind die beiden Vermählungen ſchon vollzogen. Die Scene iſt in Roberto's Landhauſe. Der Connetable ſtürzt halb entkleidet und mit gezücktem Schwerte aus ſeinem Schlafgemache, und erzählt dem Schwiegervater, wie er Blanca in der Nacht habe ſeufzen hören; hierauf ſei es ihm vorgekommen, als vernehme er eine fremde Stimme, er ſei vom Lager aufgeſprungen und auf einen Fremden geſtoßen, der aber, ohne eine Spur zu hinterlaſſen, wieder verſchwunden ſei. Roberto ſucht ihn zu beruhigen, er ſei von einem Traumgebilde geneckt worden. Der Connetable beginnt ruhiger zu werden und bringt die Morgenſtunden in den Armen ſeiner jungen Gattin hin. Plötzlich tritt der König ein und macht dem Connetable Vorwürfe, daß er ſich wider ſeinen Willen vermählt habe. Dieſer geht, um Roberto zu holen; der Letztere aber tritt bald darauf mit der Königin ein, die ihm den Wunſch ausgedrückt hat, ſeine Wohnung zu beſuchen. Enrique verſucht, ſich zu verbergen, doch es iſt zu ſpät; die Königin macht ihm Vorwürfe, daß er ſich bei Nacht von ihr entfernt habe; er ſucht ſich durch einige verwirrte Worte zu

entſchuldigen, und führt dann die Gemahlin von dannen. Der Connetable beginnt nun die Wahrheit zu ahnen und ſpricht in einem leidenſchaftlichen Monolog ſeinen Argwohn aus. In der folgenden Scene iſt es wieder Nacht; Blanca empfängt einen abermaligen Beſuch von Enrique, wirft ihm ſeine Untreue vor und beſchwört ihn, ihre Ruhe nicht wieder zu ſtören. Man vernimmt Geräuſch und Enrique entſchlüpft durch die verborgene Oeffnung der Wand. Als hierauf der Connetable im Finſteren auftritt, glaubt Blanca noch zu Enrique zu ſprechen, redet noch von ihrer früheren Liebe und wirft ſich ihm zu Füßen, flehend, er möge ſie für immer verlaſſen. In demſelben Augenblick tritt eine Dienerin mit Licht auf; Beide ſind in hohem Grade beſtürzt, und während der Connetable geht, um nachzuſehen, ob Alles verſchloſſen ſei, entflieht Blanca, die Rache des Gatten fürchtend, durch die geheime Thür. — Dritter Akt. Blanca tritt mit gelöſtem Haare und ganz verſtört auf, und erzählt ihrem Vater unter Ausdrücken der heftigſten Angſt und indem ſie ihn um ſeinen Schutz anfleht, ihr erzürnter Gemahl habe ſie um's Leben bringen wollen. Roberto dringt in ſie, ihm ihr Vergehen, wenn ſie ſich eines ſolchen bewußt ſei, zu geſtehen, aber ſie betheuert ihre Unſchuld. Während dieſer Unterredung tritt der König, durch Blanca's Hülferufe herbeigezogen, ein, und verſchließt ſämmtliche Thüren; gleich darauf hört man den Connetable, der gehört hat, daß Jemand in's Haus gekommen ſei, außen pochen; Alle ſind im höchſten Grade beſtürzt und der König wird durch Roberto's dringende Bitten beſtimmt, ſich zu verbergen. Der Connetable tritt nun auf und will das ganze Haus durchſuchen laſſen, aber der König kommt von freien Stücken aus ſeinem Verſteck hervor und erklärt, er ſei nur deshalb heimlich gekommen, weil er von verrätheriſchen Planen, mit denen

der Connetable umgehe, gehört habe; er ſchenke zwar dieſen Gerüchten einſtweilen keinen Glauben, werde ihn jedoch, wenn ſie ſich als wahr herausſtellen ſollten, enthaupten laſſen. Nachdem ſich der König und Roberto entfernt haben, ſpricht der Graf in leidenſchaftlichen Reden die verſchiedenen Empfindungen aus, die ihn beſtürmen, und ſeine Verwirrung wird noch geſteigert, als er plötzlich ſich den verborgenen Eingang in der Wand öffnen und eine Dienerin eintreten ſieht, welche einen Brief Blanca's an den König trägt. Er bemächtigt ſich des Briefes und lieſt darin, daß Blanca ſich nur aus Rache vermählt habe. Von nun an reift ſein Entſchluß. Er unterſucht zunächſt die Wand, läßt dann den Brief an den König abgeben, ſtellt ſich ſo ruhig, als ob Nichts vorgefallen wäre, und richtet tröſtende, aber doppelſinnige Reden an ſeine Gattin. Blanca zieht ſich in ihr Zimmer zurück, um dem Vater zu ſchreiben; ein Diener meldet, der König werde auf Veranlaſſung des Briefes nächſtens kommen. Der Connetable iſt dann wieder allein und blickt durch eine Spalte in Blanca's Gemach; er ſieht, daß ſie dicht unter der künſtlich zugerichteten Wand ſitzt, und reißt dieſe plötzlich mit aller Gewalt nieder, ſo daß Blanca von den einſtürzenden Balken zerſchmettert werden muß. Man hört ihr Todesgeſchrei, und der Connetable vermiſcht ſeine Angſtrufe mit den ihrigen. In dieſem Moment treten Enrique und Roberto ein. Der Connetable ſtellt ſich, als wäre er in Verzweiflung über das Unglück, das ſeine Gattin betroffen, und verwünſcht die Mauer, die ihm durch ihren Einſturz ſein Liebſtes geraubt habe. Roberto ſinkt jammernd über die Leiche der Tochter hin; der König aber, der den wahren Hergang durchſchaut, ſchweigt einſtweilen aus Klugheit, ſpricht aber für ſich den Entſchluß aus, zu geeigneter Zeit ſich und die Gemordete an dem Conne-

table zu rächen. — L. Tieck (in der Vorrede zur Ueberſetzung des Marcos de Obregon) ertheilt dieſer Tragödie außerordentliche Lobſprüche und ſtellt ſie über den Arzt ſeiner Ehre; bei aller Achtung für das Urtheil des großen Kritiker's jedoch und trotz aller Trefflichkeiten, die auch wir in dem Werke des Rojas erkennen, können wir nicht umhin, dem Calderon'ſchen entſchieden den Preis zuzuerkennen.

In Los Vandos de Verona, einer Bearbeitung der Erzählung von Romeo und Julie[97]), erkennt man den geiſt-

[97]) B. II. S. 331 iſt von Lope's Dramatiſirung deſſelben Stoffes die Rede geweſen. Die dort citirte Novelle von Bandello ſcheint auch dem Schauſpiel des Rojas zu Grunde zu liegen; daß übrigens Bandello in dieſer Erzählung nicht original iſt, ſondern den Maſſuccio und den Luigi da Porta (deſſen Giulietta in der Bearbeitung von Arthur Brooke die Quelle Shakſpear's wurde) zu Vorgängern hat, iſt ſchon von Dunlop bemerkt worden (History of fiction, II. 339—341). Ich erlaube mir, bei dieſer Gelegenheit auf ein, ſo viel mir bekannt, noch von keinem der Commentatoren Shakſpeare's hervorgehobenes Factum aufmerkſam zu machen. Es exiſtirt ein altes italieniſches Trauerſpiel von Luigi Groto, deſſen Fabel ganz nach der Erzählung von Luigi da Porta iſt, in welchem aber die Namen der handelnden Perſonen verändert ſind. Dieſe Tragödie führt den Titel Hadriana, und ſcheint nach der davor ſtehenden Dedication (il di 29. di Novembre MDLXXVIII) im Jahr 1578 zuerſt gedruckt zu ſein. Die mir bekannte Ausgabe iſt von Venedig 1612, appresso Ant. Turino. Einige Einzelheiten in dieſer Hadriana erinnern in ſo überraſchender Weiſe an andere in Shakſpear's Romeo und Julie, daß man ſich der Vermuthung kaum erwehren kann, der engliſche Dichter habe dieſelben vor Augen gehabt. Das Letztere ſoll freilich durchaus nicht mit Beſtimmtheit behauptet werden; aber es lohnt ſich wohl der Mühe, eine Stelle anzuführen, deren auffallende Aehnlichkeit mit einer entſprechenden in Shakſpeare man nicht abläugnen wird.

Latinus, der Romeo des Groto, nimmt die Nacht vor ſeiner Abreiſe von Hadriana Abſchied:

vollen Verfaſſer der bisher erwähnten Tragödien nicht wieder. Schon Tieck hat von dieſem Stück geſagt, man finde hier

Latino. S'io non erro, è presso il far del giorno.
Udite il rossignuol, che con noi desto,
Con noi geme fra i spini, e la rugiada
Col pianto nostro bagna l'herbe. Ahi lasso,
Rivolgete la faccia all' oriente.
Ecco incomincia a spuntar l'alba fuori,
Portando un altro sol sopra la terra

Hadriana. Ahimè, ch'io gelo. Ahimè, ch'io tremo tutta.
Questa è quell' hora, ch'ogni mia dolcezza
Affatto stempra. Ahimè, quest' è quell' hora,
Che m'insegna a saper che cosa è affanno.
O del mio ben amica, avara notte,
Perchè si ratto corri, fuggi, voli,
A sommerger te stessa e me nel mare?

Hiermit vergleiche Shakſpeare:

Juliet. Wilt thou be gone? It is not yet near day;
It is the nightingale and not the lark,
That pierc'd the fearful hollow of thine ear;
Nightly she sings on yon pomegranate tree:
Believe me, love, it was the nightingale.

Romeo. It was the lark, the herald of the morn,
No nightingale. Look, love, what envious streaks
Do lace the severing clouds in yonder east;
Night's candles are burnt out, and jocund day
Stands tiptoe on the misty mountain's tops.
I must be gone and live, or stay and die.

Es iſt zu bemerken, daß weder Maſſuccio, noch da Porta, noch Brooke bei dieſer Gelegenheit, wie Groto und Shakſpeare von der Nachtigall reden.

Wir empfehlen ferner die Scene der italieniſchen Tragödie, wo der Prieſter Hadrianen den Schlaftrunk reicht, die, wo die Letztere die Phiole leert und die des Erwachens in der Gruft der vergleichenden Aufmerkſamkeit künftiger Commentatoren des Shakſpeare. S. Walker's Historical memoir on Italian tragedy, London 1799, pag. 49 ff.

Streit, Mißhelligkeit, Intrigue und Kampf, Intereſſen, die ſich durchkreuzen, Antitheſen, die mit vielem Scharfſinn entwickelt ſeien, würde ſich aber irren, wenn man nur einen Funken von der Liebesglut des Shakſpeare'ſchen Trauerſpiels wiederzufinden erwartete.

In El mas impropio Verduge para la mas justa venganza zeigt ſich die Energie des Rojas in einigen wahrhaft großartigen Scenen von erſchütternder Wirkung; aber dieſes Stück, wenngleich es Schönheiten aufzuweiſen hat, wie ſie nur dem Genie gelingen, iſt in Plan und Ausführung doch verfehlt, und zeigt, wie noch mehrere andere Dramen des Rojas, ein verkehrtes Streben, das Tragiſche und Furchtbare bis zum Zurückſtoßenden und Gräßlichen zu treiben. Gewiß kann die entſetzliche Begebenheit, wie ein Vater die Verkleidung des Henkers annimmt, um ſeinen entarteten Sohn ſelbſt hinzurichten, ſchon an ſich, noch mehr aber in der Art, wie ſie hier behandelt iſt, ſtatt zu erſchüttern, nur empören. In ähnlicher Weiſe, mit entſchiedener Vorliebe für das Schreckliche und Grauſenhafte, iſt in El Cain de Cataluña eine ſchaudervolle Mordgeſchichte dramatiſirt; einen wunderlichen Charakter erhält das Stück noch dadurch, daß die Feindſchaft der beiden Söhne des Grafen von Barcelona und die Ermordung des jüngeren zum Theil mit den nämlichen Ausdrücken geſchildert wird, wie der Tod Abel's in der Bibel; übrigens kann man auch dieſem Drama, bei allem Widrigen und Harten, einzelne ergreifende und hoch-tragiſche Momente nicht abſprechen.

Die Dramen, welche Rojas auf die Mythologie oder Geſchichte der Alten gegründet hat, gehören zum Theil zu dem Beſten, was die ſpaniſche Bühne in dieſer Art beſitzt. So hat er die Fabeln von Medea und von Prokne und Philomela

zwar im herrſchenden Comödienſtyl ſeiner Zeit, aber mit einer Stärke des Pathos dramatiſirt, die, trotz der romantiſchen Umbildung des Ganzen, wenigſtens in einzelnen Scenen an die tragiſche Größe der Alten erinnert. Weniger gelangen unſerem Dichter die geiſtlichen Comödien. Die beſte darunter möchte ſein: Nuestra Señora de Atocha, in altſpaniſcher Sprache. Dieſes, zur Verherrlichung der Schutzpatronin von Madrid geſchriebene Schauſpiel ſchildert die enthuſiaſtiſche Andacht und den aufopfernden Heldenmuth der alten Caſtilianer ſehr ſchön; das Hauptmotiv der Handlung iſt, daß ein ſpaniſcher Ritter ſeine beiden Töchter, um ſie vor den, Madrid belagernden, Mauren zu ſchützen, in der Kirche unſerer lieben Frau von Atocha ermordet, daß aber die heilige Jungfrau die beiden Mädchen auf wunderthätige Weiſe wieder in's Leben zurückruft. Ein ganz wüſtes und abenteuerliches Stück iſt dagegen Los tres blasones de España, woran freilich, als hätte Rojas allein nicht ſo vielen Unſinn zuſammenbringen können, noch Antonio Coello mitgearbeitet hat. Der erſte Akt ſpielt zur Zeit der Kämpfe des Pompejus mit Spanien, der zweite in einer ſpäteren Periode des römiſchen Reichs, der dritte in der Zeit des Cid; der heilige Caledonius und St. Emerentius werden darin vorgeführt, wie ſie zuerſt als Embryonen vor ihrer Geburt, dann während ihres Lebens und zuletzt nach ihrem Tode Spanien ſchützen. — Freien Spielraum für ſeine zügelloſe Phantaſie fand unſer Dichter auch in Süjets wie Persiles y Sigismunda (nach dem Roman des Cervantes), Los zelos de Rodamonte (nach Bojardo und Arioſt), El falso Profeta Mahoma (nach einem alten ſpaniſchen Volksbuch, in welchem das Leben des Mohammed auf höchſt wunderliche Weiſe entſtellt iſt).

Die Luſtſpiele des Rojas ſtanden bei ſeinen Zeitgenoſſen in beſonderem Anſehen, und haben zum Theil bis auf den heutigen Tag ihre Popularität behauptet. Sie zeugen von ungleich mehr komiſcher Kraft, als die des Calderon, und wenn man nur dieſe energiſche Komik und dabei die lebendige Naturwahrheit der Charaktere in's Auge faßt, ſo darf man die beſten derſelben in dieſer Beziehung dreiſt an die Spitze aller ſpaniſchen Luſtſpiele ſetzen. Die Erfindungen ſind ſinnreich und voll Intereſſe, die Handlung ſchreitet raſch und unaufhaltſam fort, und bewegt ſich durch Situationen von ungemeiner Wirkung; der Witz ſprudelt in unerſchöpflicher Fülle, und der Dialog iſt, wenn auch hier und da in den Scenen, welche ſich in die höhere Poeſie verſteigen ſollen, nicht frei von Ziererei, ſo doch mehrentheils von unverbeſſerlicher Leichtigkeit. Die Figuren, obgleich bisweilen im Caricaturſtyl gehalten, ſpringen in den kräftigſten und lebenvollſten Zügen hervor, und in komiſchen Verwickelungen haben wenige Dichter eine ſolche Erfindſamkeit gezeigt, wie Rojas. Um jene poetiſche Verklärung, welche Calderon liebte, war es ihm freilich in dieſen Luſtſpielen nicht zu thun; wenn Jener ſich mit Vorliebe den edelſten Zügen ſeiner Nation zuwandte, ſo faßte Rojas vielmehr vorzugsweiſe das Thörichte und Lächerliche ſeiner Zeit auf; aber mit welcher Derbheit die Verkehrtheiten des Lebens hier auch gegeißelt werden, wie Vieles auch wirklich Zerrbild iſt, ſo fehlt es doch durchaus nicht an poetiſcher Haltung, und man kann dem Dichter keineswegs vorwerfen, der ſpäteren nüchteren Gattung des Luſtſpiels, welche ſich ganz von der Poeſie losſagte, vorgearbeitet zu haben.

Entre bobos anda el juego gehört zu den originellſten Stücken der ſpaniſchen Bühne und iſt voll kecker Luſtigkeit und übermüthiger Laune, eben ſo trefflich durch die Jo-

vialität in der Schilderung lächerlicher Charaktere nach dem Leben, als durch die Situationen, welche den Effekt dieſer Charaktere heben. Die Figuren des Don Lucas, eines eingebildeten, prahlhaften und pedantiſchen Gecken, und ſeiner Schweſter, der gezierten alten Jungfer Alfonſa, ſind im burlesken Caricaturſtyl nicht leicht zu übertreffen; die nächtlichen Scenen in dem Wirthshauſe, wo ſich die verſchiedenen Perſonen, durch die Dunkelheit getäuſcht, bei ihren Redez-Vous auf die ſeltſamſte Weiſe kreuzen, könnten wohl ſelbſt den trübſinnigſten Hypochonder zum Lachen bringen, und die den Knoten ſchürzende Intrigue, wie D. Lucas, der ſich in den Kopf geſetzt hat, eine junge und ſchöne Dame zu heirathen, von dieſer und von ſeinem eigenen Neffen an der Naſe herumgeführt wird, iſt mit großer Feinheit und Geſchicklichkeit durchgeführt. — Der jüngere Corneille, deſſen D. Bertrand de Cigarral dieſem Luſtſpiele nachgeahmt iſt, hat dem Original nichts hinzugeſetzt, was gelobt werden könnte, wohl aber die komiſche Kraft deſſelben ſehr geſchwächt [98]).

[98]) Um an einer Probe zu zeigen, wie genau der Franzoſe ſich oft an den Spanier geſchloſſen hat, wählen wir die Rede, in welcher der gefoppte D. Lucas ſeinem Zorn gegen die beiden Liebenden in höhniſcher Weiſe Luft macht:

Rojas: Pues dadla la mano al punto,
Que en esto me he de vengar:
Ella muy pobre, vos pobre,
No tendreis hora de paz.
El Amor se acaba luego,
Nunca la necesidad:
Hoy con el pan de la boda
No buscaréis otro pan.
De mi os vengais esta noche,
Y mañana, a mas tardar,
Cuando almorceis un requiebro

In der ganzen Anlage weniger kunſtreich, aber voll von feiner Laune, Witz und Menſchenkenntniß und bei aller Schärfe der Satire doch immer von der harmloſen Heiterkeit der wahren komiſchen Dichtung durchdrungen ſind die Luſtſpiele: **Lo que son mugeres** und **Abre el ojo ó Aviso á les solteros.** Aber der Triumph von Rojas' Leiſtungen auf dieſem Gebiete iſt unſtreitig die Comödie **Donde hay agravio no hay zelos.** Hier vereinigt ſich eine hochvortreffliche Erfindung und Verwickelung mit meiſterhafter Wahrheit und Beſtimmtheit der Charakterzeichnung und höchſt glücklicher Wahl der Situationen, um komiſche Effekte hervorzubringen, die nicht leicht übertroffen werden können. D. Juan langt mit

Y en la mesa, en vez de pan,
Pongais »una fe« al comer
Y »una constancia« al cenar,
Y pongais en vez de gala
Un »buen amor« de Milan,
Una tela de »mi vida,«
Aforrada en »me querrás:«
Echaréis los dos de ver,
Cual se ha vengado de cual.

Corneille: Mariez-vous sur l'heure et la prenez pour femme,
C'est par où je prétends me venger de vous deux,
Elle, sans aucun bien: vous, passablement gueux,
Allez, vous connaîtrez plus tôt qu'il vous ne semble
Quel diable de rien c'est que deux riens mis ensemble.
Dans la nécessité, vous n'aurez point de paix,
L'amour finit bientôt, la pauvreté jamais.
Afin que tout vous semble aujourd'hui lis et roses,
J'aurai soin de la noce et paîrai toutes choses:
Mais vous verrez demain qu'on a peu de douceur
A dîner de ma vie, à souper de mon coeur,
Et qu'on est mal vêtu d'un drap de patience
Doublé de foi partout et garni de constance.

ſeinem Diener Sancho in Madrid an, um ſich mit Ines, der Tochter des Fernando de Rojas, zu vermählen. Als er am Abend eben in das Haus ſeines Schwiegervaters treten will, ſieht er vom Balcon deſſelben einen Unbekannten herabſteigen. Dieſer Umſtand flößt ihm Verdacht gegen die Braut ein, und er hält es für wünſchenswerth, ſich vor Eingehung der Ehe erſt über die Urſachen jenes Ereigniſſes zu vergewiſſern. Da er nun bisher weder ſeinem Schwiegervater, noch der Braut, mit welcher er wegen Familienrückſichten aus der Ferne verlobt worden, perſönlich bekannt iſt, ſo kommt ihm das Geſtändniß ſeines Dieners, er habe ſein eigenes Bildniß ſtatt des Portrait's des Don Juan an Ines geſandt, ſehr gelegen. Er befiehlt dem Sancho, Rittertracht anzulegen und ſich für den erwarteten Bräutigam auszugeben; er ſelbſt aber übernimmt die Rolle des Dieners und denkt auf dieſe Art zu erforſchen, ob jener Unbekannte auch etwa ein Galan ſeiner Braut geweſen ſei. Die Enthüllung läßt nicht lange auf ſich warten; der nächtliche Eindringling in D. Fernando's Wohnung war D. Lope de Rojas, welcher eine Zeit lang in einem Liebesverhältniß mit D. Juan's Schweſter Anna geſtanden und ihr heimliche Beſuche gemacht hatte, dabei aber von D. Juan's Bruder überraſcht worden war und ihn in dem dadurch herbeigeführten Streite umgebracht hatte. D. Lope vergaß ſpäter ſeine frühere Geliebte und warf ſein Auge auf Ines. Ohne bei dieſer Gehör zu finden, beſtach er ihre Zofe Beatriz, und wurde ſo in der Nacht, als D. Juan in Madrid ankam, in das Haus eingelaſſen. — Jeder ſieht ſofort, wie unvergleichlich dieſe Verwickelung eingeleitet iſt und welche ergiebige Quelle für die allerſpannendſten Situationen ebenſowohl wie für die herrlichſten komiſchen Contraſte ſie darbot. Wir haben hier erſtlich D. Juan in ſeiner Verklei-

son mugeres, D. Diego de noche, in ähnlicher, von der Zierrednerei, die ſich in anderen findet, ſehr abweichender und eben ſo friſcher als ungebundener Sprachweiſe geſchrieben ſind[100]). Die genannte Comödie hat eine ſo ſinnreich angelegte und mit ſo mit ſo überlegener Kunſt durchgeführte Intrigue, daß man ſie in dieſer Beziehung den beſten des Calderon an die Seite ſtellen kann. Die Heldin iſt eine junge Wittwe, eine Art von Dame Kobold, welche einen fremden Cavalier durch die raffinirteſten Kunſtgriffe in ihren Netzen zu fangen ſucht. — Durch eine nicht minder glückliche Anlage zeichnet ſich Don Diego de noche (wahrſcheinlich nach einem gleichnamigen Roman von Salas Barbadillo, Madrid 1623) aus; die Triebfeder des Intereſſes iſt hier die Liebe einer Dame zu einem Manne, den ſie nie geſehen, von dem der Ruf aber ihr ſo viel Ausgezeichnetes hinterbracht hat, daß ihre Einbildungskraft ſich ihn als das Bild aller Vollkommenheit ausmalt. — Unter den uns weiter bekannten Luſtſpielen des Rojas möchten Obligados y ofendidos und No ay amigo para amigo die vorzüglichſten ſein.

Aguſtin Moreto y Cabaña.

Ueber das Leben dieſes berühmten Dichters ſind faſt gar keine authentiſchen Nachrichten auf uns gekommen. Man hat vermuthet, daß Valencia ſeine Geburtsſtadt ſei, weil dort Familien dieſes Namens einheimiſch ſein ſollen; allein der

[100]) En Madrid y en una casa iſt, wie aus einer darin vorkommenden Stelle hervorgeht, kurz nach dem Tode des Lope de Vega, alſo etwa im Jahre 1636 verfaßt. Vielleicht läßt ſich hieraus ſchließen, daß Rojas in ſeinen früheren Dramen der einfacheren Redeweiſe zugethan geweſen ſei und ſich erſt ſpäter den Estilo culto angeeignet habe.

Umſtand, daß die ſorgfältigen Verzeichniſſe Valencianiſcher Schriftſteller in den großen Werken von Ximeno, Rodriguez und Fuſtér ſeiner keine Erwähnung thun, ſcheint gegen dieſe Annahme zu ſprechen. Da ſchon in Calderon's 1637 gedrucktem Astrólogo fingido von ſeinem Lindo Don Diego als von einem berühmten Stücke die Rede iſt, ſo läßt ſich ſeine Geburt keinenfalls ſpäter ſetzen, als in das erſte Viertel des ſiebzehnten Jahrhunderts. Die frühere Zeit ſeines Lebens ſcheint er in Madrid, die ſpätere in Toledo zugebracht zu haben. Er trat, wie ſo viele Dramatiker ſeiner Zeit, in reiferen Jahren in den geiſtlichen Stand, wurde Capellan des Cardinals Moscoſo und von dieſem zum Vorſteher des Hospitals del refugio ernannt, und widmete ſich mit ſolchem Eifer dem geiſtlichen Berufe, daß er, trotz des großen Beifalls, mit dem ſeine Stücke aufgenommen wurden, der Dichtkunſt ganz entſagen zu müſſen glaubte[101]). Von dem letzten Stücke, welches er ſchrieb (Santa Rosa del Peru) vollendete er nur die beiden erſten Akte; der dritte wurde von Don Pedro Francisco Lanini y Sagredo hinzugefügt, mit dem er ſchon früher mehrere Stücke in Gemeinſchaft geſchrieben hatte[102]). Moreto ſtarb zu Toledo am 28ſten Oktober 1669 und ward im Kirchſpiel San Juan Bautiſta begraben. In ſeinem Teſtament machte er die ſeltſame Klauſel, ſein Körper ſolle ein unehrliches Begräbniß auf dem „Acker der Erhenkten“ erhalten. Wenn ſich hieraus auch ſchließen läßt, irgend ein Schuldbewußtſein habe ſeine Seele gedrückt, ſo ſcheinen doch die Gründe, aus denen man hat beweiſen wollen, er habe

[101]) Antonio de Jesus Maria, Cronica del Cardenal D. Baltasar Moscoso, Madrid 1680, S. 1657.

[102]) Parte XXXVI. de Comedias escritas por los mejores ingenios de España. Madrid 1671, pag. 1.

den von Lope de Vega gefeierten Dichter Baltaſar Eliſio de Medinilla umgebracht, nur ſchwach zu ſein.

Eine Sammlung von Moreto's Comödien begann im Jahre 1654 zu erſcheinen: Primera parte de las Comedias de D. Agustin Moreto y Cabaña, Madrid 1654. Dieſer Band wurde ſpäter wieder gedruckt, Valencia 1676. — Zweiter Band, ebendaſelbſt 1676. — Verdadera tercera parte, Valencia 1703.

Moreto beſaß nicht jene Fülle von Phantaſie und Erfindungsgabe, wie Lope, Calderon, Tirſo und Alarcon; es mangelte ihm an jener ſich nie erſchöpfenden Fruchtbarkeit der Einbildungskraft, welche die genannten Dichter in ſo hohem Grade auszeichnet; dagegen war ihm ein ſehr ſcharfer und eindringender künſtleriſcher Verſtand und mit ihm die Gabe verliehen, einen gegebenen Stoff auf's feinſte zu verarbeiten. Dieſe Mängel ſowohl als Vorzüge ſeiner Organiſation erkennend, verzichtete er auf den Ruhm einer durchgängigen Originalität und bemächtigte ſich der dramatiſchen Werke anderer Dichter, um ſie umzuſchaffen und mehr auszubilden. Viele ſeiner beſten Schauſpiele ſind Nachahmungen oder geradezu Entlehnungen, der einzelnen Gedanken und Scenen, die er von Anderen geborgt hat, zu geſchweigen; man kann ſie mit ſauberen und geſchickten Moſaikarbeiten vergleichen. Von der Freiheit, mit welcher er ſich fremdes Gut zu eigen machte, zeigt die Comödie La ocasion hace al ladron ein auffallendes Beiſpiel, hier iſt nicht etwa eine fremde Erfindung nur benutzt und in neuer Weiſe behandelt, nein, es ſind mindeſtens zwei Drittheile von Tirſo's Villana de Ballecas beibehalten und nur ein anderes Drittel von Verſen iſt hinzugefügt, ſo wie Einiges im Scenengang verändert. In anderen Werken hat Moreto, ohne ſich im Einzelnen ge-

nauer an das Vorbild anzuſchließen, nur im Allgemeinen eine von früheren Dramatikern erſonnene Idee, oder einen von Anderen entworfenen Plan adoptirt, aber mit kritiſchem Scharfblick nur das Gelungene in dem Vorgefundenen aufgenommen, die Gebrechen dagegen abgeſtellt und die ganze Anlage in reinſter Conſequenz zur Vollendung geführt. Hierher gehören einige Meiſterwerke, die zu den vorzüglichſten Schöpfungen der dramatiſchen Kunſt überhaupt gerechnet werden müſſen; man erkennt noch die Keime, aus denen ſie erwachſen; man muß zugeſtehen, daß die Grundidee einer älteren Dichtung entnommen ſei, allein die Haltung des Ganzen wie der Details iſt in den jüngeren Schauſpielen ſo ſelbſtſtändig, die Compoſition wie die Ausführung des Einzelnen ſo durchdacht, fein und vollendet, daß es Pedanterei ſein würde, dem Dichter aus ſeinen Entlehnungen einen Vorwurf zu machen. Hätte Moreto nur immer in dieſer Weiſe gearbeitet, die Zahl ſeiner guten Werke würde größer ſein! Aber er ließ ſich von dem allgemeinen Hange der ſpaniſchen Theaterdichter, viel und vielerlei liefern zu wollen, fortreißen, und förderte daher eine Anzahl von Productionen zu Tage, die geradezu mittelmäßig und ſchlecht genannt werden müſſen und in denen man den geiſtreichen Verfaſſer von El desden con el desden und El valiente justiciero kaum wiedererkennt. Man kann daher behaupten, daß uns in den Stücken des Moreto zwei weſentlich verſchiedene Autoren entgegentreten: ein reichbegabter und kunſtverſtändiger, wenn auch nicht durchaus originaler Dichter, und ein Schauſpielfabrikant, der ſich in Nichts über das Geleiſe der gewöhnlichen Bühnenſchreiber erhebt. Es iſt dies eine Duplicität, in welcher allerdings etwas Befremdendes liegt, die aber noch bei manchen anderen ſpaniſchen Theaterdichtern gefunden werden kann und ſich nur aus

dem äußeren Umſtande erklären läßt, daß die beſtändige Nachfrage der Schauſpieldirectoren ſelbſt geiſtvolle Männer hier und da verführte, die Kunſt als Handwerk zu betreiben.

Die Sprache des Moreto iſt in ſeinen beſſeren Stücken reich und kunſtvoll, entbehrt aber jener Friſche und Spontaneität, die wir an manchen ſeiner Vorgänger und Zeitgenoſſen bewundern, und hält ſich nicht frei von Geziertheit. In ſeinen geringeren Arbeiten macht ſich oft, wie in der Compoſition und den Gedanken, ſo auch in der Diction, eine bedeutende Schwäche und Mattigkeit fühlbar.

Wie viel Moreto anderen Dichtern verdanke, läßt ſich ſchwer im ganzen Umfange ſagen. Wo er den ganzen Plan aus noch vorhandenen und uns bekannten älteren Stücken gezogen hat, da haben wir es angeführt; allein es darf, auf dieſe Wahrnehmung hin, wohl die Vermuthung ausgeſprochen werden, daß er auch noch außerdem manche jetzt untergegangene oder ſehr ſelten gewordene Schauſpiele benutzt habe.

Unter den tragiſchen Dichtungen unſeres Autors iſt El valiente justiciero von jeher die gefeiertſte geweſen, und dieſes Stück gehört zu den berühmteſten der ſpaniſchen Bühne überhaupt. In welchem Umfange der Dichter hier, ſeiner Gewohnheit gemäß, aus fremden Quellen geſchöpft habe, vermögen wir nicht zu ſagen. Eine Tradition behauptet, der Justiciero ſei genau dem Infanzon de Illescas des Lope de Vega nachgeahmt, einem Stücke, das uns nie zu Geſichte gekommen iſt; aus eigenem Vergleiche dagegen können unſere Leſer ſehen, daß Moreto zu einer der Glanzſcenen ſeines Drama's in Lope's Novios de Hornachuelos (ſ. Band II. dieſer Geſchichte, S. 288) ein Vorbild finden konnte. Die Frage der Originalität bei Seite laſſend, können wir nicht umhin, dem Schauſpiele unſeres Dichters wegen ſeiner ener-

giſchen Charakterſchilderungen und ſeiner lebenvollen Darſtellung des ſpaniſchen Mittelalters unſere ganze Bewunderung zuzuwenden. Wir glaubten eine ausführlichere Inhaltsanzeige geben zu müſſen. — D. Tello Garcia, ein übermütbiger und tyranniſcher Ricohombre, hat die edle aber arme Doña Leonor unter dem Verſprechen der Ehe verführt, ſie aber nachher, ſo oft ſie ihn an ſeine Zuſage erinnerte, immer ſchnöde zurückgewieſen. In den erſten Scenen des Drama's wohnen wir den Feſtlichkeiten bei, mit denen ein Unterſaſſe D. Tello's, D. Rodrigo, ſeine Vermählung mit der ſchönen Doña Maria feiert. D. Tello hat ſich als Gaſt bei dieſer Hochzeit eingefunden und auch Leonor aufgefordert, dabei zugegen zu ſein; während Alles in Freude und Jubel iſt und Rodrigo ſeinem hohen Gaſt für die ihm erwieſene Ehre dankt, brechen gewaffnete Diener Tello's hervor und rauben die Braut. Der eben ſo ausſchweifende als gewaltthätige Tello hat nämlich bei dem Beſuch keine andere Abſicht gehabt, als das Mädchen, auf das ſein Auge ſchon ſeit lange gefallen iſt, in ſeine Gewalt zu bekommen. Rodrigo verſucht vergebens Widerſtand, die Räuber entfernen ſich mit ihrem Opfer und der Beraubte bleibt in ohnmächtiger Wuth zurück. Leonor ſucht ihn zu tröſten und verweiſt ihn auf den König Pedro, bei dem er Gerechtigkeit finden werde. In dieſem Augenblick ſieht man eine Anzahl Reiter vorüberſprengen. Es iſt der König ſelbſt, der ſeinen Bruder Heinrich von Traſtamare verfolgt; in dem Augenblick, wo er dieſen erreicht hat, thut er einen Sturz mit dem Pferde. Rodrigo, der ihn nicht kennt, bemüht ſich, ihm zu helfen, und bald entſpinnt ſich zwiſchen Beiden ein Geſpräch. Der König fragt, auf weſſen Beſitzungen er ſich befinde, und erfährt nun nicht nur den Namen Tello's, ſondern in weiterer Unterredung auch deſſen ſogar der Krone

trotzenden Uebermuth und die an Rodrigo und Leonor verübte Unbill. Er verheißt Beiden Genugthuung, da seine Stellung bei Pedro dem Rechtspfleger nicht ohne Einfluß sei. — Unterdessen haben Tello's Leute die arme Maria in die Burg des tyrannischen Ricohombre gebracht. Die Unglückliche stellt allen Verführungsversuchen den Stolz der Unschuld entgegen. Während Tello sich bemüht, sie bald durch Bitten, bald durch Drohungen willfährig zu machen, wird ihm ein Reisender gemeldet, welcher Einlaß begehre. Der König tritt verkleidet ein, und nun folgt eine bewundernswürdige Scene, in welcher die Charaktere der beiden Hauptpersonen auf's prägnanteste hervortreten. Pedro wird selbst Zeuge von dem frechen Uebermuth Tello's, von dem Mangel an Ehrfurcht, mit dem er von dem Könige redet, und von dem kalten Hohne, mit dem er die betrogene Leonor abfertigt. Doch unterdrückt er seinen Grimm und verabschiedet sich, ohne sich zu erkennen gegeben zu haben. — Die ersten Scenen des zweiten Aktes zeigen den König mit diesen und jenen Regierungshandlungen beschäftigt und für die Rechtspflege sorgend. Rodrigo tritt, um Gerechtigkeit flehend, ein; erstaunt und bestürzt erkennt er den, den er nur für einen königlichen Beamten gehalten hatte, als den König selbst. Pedro hört seine Klage von Neuem an, verheißt ihm Genugthuung, spricht aber zugleich seine Verwunderung aus, daß er sich nicht sogleich persönlich an dem Räuber seiner Braut gerächt habe. In gleicher Art wird Leonor vorgeführt und mit der Zusicherung baldiger Gerechtigkeit entlassen. Unterdessen ist auch D. Tello mit zahlreichem Gefolge angelangt. An der Thür des königlichen Gemaches erklärt man ihm, daß er nicht anders als allein eintreten dürfe, und er wird genöthigt, sein Gefolge zu entlassen. Ein Höfling bedeutet ihn, zu warten, bis der König ermüßigt sei, ihn an-

zunehmen. Unmuthig über einen ſolchen Empfang, will er ſogleich umkehren, aber die Thüren ſind hinter ihm geſchloſſen. Alle dieſe Umſtände und dazu der Anblick Leonorens, die er aus dem Gemache des Königs hat treten ſehen, erſchüttern ſeinen Muth und er kann ſeine Unruhe nur ſchlecht hinter einer ſtolzen Sprache verbergen. Seine Beſtürzung wird vollkommen, als er den König eintreten ſieht und in ihm jenen Reiſenden erkennt, dem er ſo hochmüthig begegnet iſt. Pedro ſtellt ſich zuerſt, als bemerke er ihn nicht und durchlieſt ruhig die Papiere, die man ihm eben überreicht hat. Der Ricohombre naht ſich mit Zagen und will ſich ihm zu Füßen werfen; der König wirft einen verächtlichen Blick auf ihn und fährt fort zu leſen. Tello ſtammelt, er ſei durch königlichen Befehl herbeſchieden worden; Pedro fragt, wer er ſei, hört aber nicht auf ſeine Antwort. Der Ricohombre macht nun einen neuen Verſuch zur Flucht; da ruft ihm Pedro mit donnernder Stimme ein: Bleibt! zu, und Jener ſtammelt einige verwirrte Worte der Entſchuldigung.

König. Wie? Der, der ſich rühmte, keine Scheu vor mir zu haben, iſt nun in meiner Gegenwart ſo verzagt?

Tello. Ich verzagt? o nein!

König. Wohlan, ſo ſollt Ihr bald verzagen. Tretet näher!

Tello. Señor! ſeht mich zu Euren Füßen! Da fällt Euer Handſchuh.

König. Was ſagt Ihr?

Tello. Daß ich gekommen bin . . . .

König. O ich weiß ſchon!

Tello. Wenn es eine Gunſtbezeugung iſt, daß Ihr, während ich Euch die Hand zu küſſen komme, den Handſchuh fallen laßt . . . . .

König. Nun? weshalb reicht Ihr ihn mir nicht wieder?

Tello. Da iſt er.

König. Seltſam, daß ein ſo ſtolzer Mann in ſolche Verwirrung gerathen kann! Was habt Ihr denn?

Tello. Euer Handſchuh . . . (er reicht ihm in der Verwirrung ſeinen Hut ſtatt des Handſchuhs).

König. Was ſoll mir dieſer Hut? Ich will ihn nicht anders, als mit Eurem Kopf! Alſo Ihr ſeid jener Hochmüthige, der dem Könige ſelbſt in ſeinem Schloſſe kaum einen Sitz anbietet? Ihr ſeid jener Ricohombre von Alcalá, der mehr zu ſein glaubt, als der König von Caſtilien? Seid Ihr der, welcher ſich mir in's Geſicht rühmte, daß er mein Scepter mit mir theile, daß meine Befehle in ſeinen Gebieten nicht anders vollzogen würden, als wenn er die Erlaubniß dazu gäbe? Ihr der, welcher keinem anderen Geſetze gehorcht, als ſeinem eigenen Belieben? Ihr der, vor dem keine Ehre, weder der Frauen, noch der Jungfrauen ſicher iſt? Vernehmt denn von mir, daß der König der perſönlichen Tapferkeit, wenn er ſie auch beſitzt, nicht bedarf, um Eure Frevel zu züchtigen; denn das Schwert des Geſetzes führt die Streiche ſtatt ſeiner, und Eure Frechheit vermag nichts gegen die Gewalt der Gerechtigkeit. Dem König gegenüber iſt Niemand mächtig, der Schlag ſeines Schwertes trifft, bevor man ihn noch fallen geſehen. Wißt ferner, daß ich nicht blos König, ſondern der König Don Pedro bin, und daß, wenn ich mich der Majeſtät entkleiden könnte, welche Euch zu meinen Füßen hinſchmettert, ich Euch durch meine perſönliche Kraft ebenſo überwältigen würde, wie nun durch mein königliches Anſehn. Aber da ich meiner Würde nicht entſagen, da ich Euch nicht als Mann dem Manne gegenüber ſtehen darf, ſondern Euch mit dem Arme des Geſetzes beſtrafen muß, ſo

will ich Euch ein ſolches Freundſchaftspfand hinterlaſſen, daß Euch die Luſt zum Kampfe vergehen ſoll. Da, nehmt als Vorſchmack Eurer Züchtigung dieſe Stöße hin. (Er ſtößt ihn mit dem Kopfe ein Paar Mal gegen die Wand und geht dann ab.)

Wir ſind mehrmals in den ſpaniſchen Theatern Zeugen der ungeheuren Wirkung geweſen, welche dieſe Scene bei der Darſtellung hervorbringt. — Tello bleibt, von Scham und Schrekken vernichtet, zurück. Zu ihm tritt D. Gutierre, ein Rathsherr des Königs, in Begleitnng von Leonor und Doña Maria, und fordert ihn auf, ſich gegen die Anklagen, welche dieſe gegen ihn vorbringen, zu verantworten. Tello geſteht Alles ein, was man ihm vorwirft, meint aber, in ſeinen alten Hochmuth zurückfallend, daß man einen Mann, wie ihn, für dergleichen Kleinigkeiten nicht ſtrafen könne. In dieſem Augenblick tritt Rodrigo ein, der ſeit ſeiner Unterredung mit dem Könige nur auf Rache ſinnt; er ſtürzt auf Tello zu und es beginnt ein Kampf; auf das Geräuſch kommt Pedro aus ſeinem Cabinet, und läßt Beide, weil ſie in ſeinem Palaſt die Schwerter gezogen, als Majeſtätsverbrecher verhaften. Tello's Stolz iſt nun endlich gebeugt; den Tod vor Augen habend, läßt er Leonoren ſagen, er ſehe ſein Unrecht gegen ſie ein und ſei bereit, es wieder gut zu machen. Leonor und Maria werfen ſich zu des Königs Füßen, um die Begnadigung der beiden Verurtheilten zu erflehen, aber Pedro antwortet ihnen, der Spruch ſei ſchon gefällt und unwiderruflich. Don Tello empfängt ſein Todesurtheil; aber Pedro, nicht zufrieden, ihn als König durch das Geſetz zu züchtigen, will ihm auch noch als Mann und Ritter ſeine Ueberlegenheit zeigen und läßt ſich das Gefängniß öffnen, in welchem Tello die Stunde ſeiner Hinrichtung erwartet. Es iſt Nacht; der König tritt vermummt und ſeine Stimme verſtellend zu dem Ge-

frech und verwegen, miſchteſt Dich in fremde Dinge und ließeſt die Achtung vor deinem Könige aus den Augen.

Der Todte. Mag es ſein, aber Gott bedroht Dich mit demſelben Ende; denn mit dieſem ſelben Dolche wird dereinſt Dein Bruder Deine Gewaltthätigkeiten im Namen von ganz Caſtilien an Dir rächen.

König. Was ſagſt Du? mein Bruder? Laß den Dolch fahren!

Der Todte. Das kann geſchehen. (Er läßt den Dolch fallen, der im Boden ſtecken bleibt.)

König. Könnt' ich Dich zum zweiten Male tödten, ſo würde ich es thun.

Der Todte. Es war der Tage St. Dominicus, daß Du mich erſchlugſt.

König. Was willſt Du damit ſagen?

Der Todte. Gott ertheilt Dir durch mich den Befehl, an dieſer Stelle ein Kloſter zu gründen und die Sünden, die Du wider ihn begangen, durch keuſche Jungfrauen zu tilgen, die Du ſeinem Dienſte weihſt. Gelobſt Du mir das?

König. Ja. Verlangſt Du noch mehr?

Der Todte. Nein, dies genügt. Reich' mir die Hand als Unterpfand deines Verſprechens!

König. Da nimm ſie! . . . . Himmel! laß ſie los! ich verbrenne.

Der Todte. Das iſt das Feuer, in dem ich leiden muß; doch Du kannſt mich daraus erlöſen, wenn Du den Bau vollendeſt.

Das Phantom verſchwindet und der König geht ab, um in ſeinen Palaſt zurückzukehren. In dieſem Augenblicke tritt Heinrich von Traſtamare auf, welchem Pedro Verzeihung angeboten hat und der ſich nun, um die Verſöhnung vollkommen zu machen, zu deſſen Füßen werfen will. Sein

Auge fällt auf den Dolch, welcher in der Erde ſteckt; er erkennt die Lieblingswaffe des Bruders und freut ſich, ſie ihm überbringen zu können, indem er ausruft: „So bin ich des freundlichen Empfa"ges verſichert! Ich weiß nicht, welche innere Stimme mir ſagt, daß dieſer Dolch mir Glück bringen werde.“ Man erkennt die in dieſen Worten liegende Hindeutung auf Pedro's Tod von den Händen des Bruders. Die nun folgende Scene iſt faſt ganz identiſch mit einer anderen in Calderon's Medico de su honra und, da der Justiciero vermuthlich ſpäter geſchrieben wurde, aus dem älteren Stücke entlehnt. Pedro empfindet, da er Enrique mit dem Dolche eintreten ſieht, einen Schrecken, den er vergebens zu verbergen ſucht; er fällt in eine Art von Geiſtesabweſenheit, und ſpricht die furchtbare Ahnung, die ihn erfüllt, in deutlichen Worten aus; dann aber, ſich ſammelnd, erhebt er den Bruder und ſchließt ihn in ſeine Arme. Unterdeſſen iſt der fliehende Tello dem Gefolge des Infanten in die Hände gefallen. Er wird vor den König gebracht, und dieſer befiehlt die Vollſtreckung des über ihn geſprochenen Todesurtheils; der Graf von Traſtamare aber erwirkt ſeine Begnadigung; die des D. Rodrigo wird noch leichter zugeſtanden, er ſchließt ſeine theure Maria in die Arme, und Tello vermählt ſich mit Leonor.

Es iſt nach dieſer Analyſe wohl unnöthig, die unvergleichlichen Schönheiten des Gedichtes noch beſonders hervorzuheben. Nur der Schluß entläßt uns etwas unbefriedigt, und es will uns bedünken, als ob die Natur des Gegenſtandes ebenſo wie der Charakter der handelnden Perſonen eigentlich ein tragiſches Ende bedingt hätten. Die glanzvollſte Seite des Stücks iſt unſtreitig die Figur des D. Pedro; wie oft und wie glücklich dieſe auch ſchon von anderen Dramatikern auf die Bühne gebracht worden war, ſo hat Moreto in der-

ſelben doch alle ſeine Vorgänger übertroffen. „Alle Einzelheiten dieſer Rolle — ſagt L. Viel-Caſtel — ſind von einer Vollendung und Tiefe, die bei längerer Betrachtung immer deutlicher hervortritt. Moreto's Genie hat, um ſo zu ſagen, das hiſtoriſche Problem jener widerſprechenden Urtheile gelöſt, welche von den Chroniſten und den Dichtern über dieſen Fürſten gefällt worden ſind; er läßt uns in dem unbeugſamen Rechtspflger ſchon den blutigen und unverſöhnlichen Tyrannen vorausſehen. In dem Grimme, mit dem D. Pedro die Empörungen ſeiner Brüder und des aufrühreriſchen Adels verfolgt, in den Strafen, die er bei jedem Anlaß dictirt, in den despotiſchen Gelüſten, die ſich mit ſeiner Gerechtigkeitsliebe verbinden, in den heftigen Aufwallungen, in welche er bei jeder Gelegenheit geräth, in jener Wildheit und Rohheit, welche oft die Affectation eines ritterlichen und galanten Benehmens überwältigt, ahnt man ſchon, was er dereinſt werden kann, wenn ihn neue Provocationen zum Aeußerſten bringen. Schon iſt ihm ſogar das Verbrechen nicht fremd, ſchon hat er ſchuldloſes Blut vergoſſen, und ſchon verfolgen ihn abergläubiſche Schrecken, während ſeine ſtolze Seele jeder anderen Furcht unzugänglich iſt. Es iſt eine von jenen hoch-tragiſchen Compoſitionen, von jenen Conceptionen, welche an Shakſpeare erinnern und welche in dem großen Dichter zugleich den Hiſtoriker, den Moraliſten und, ich möchte ſagen, den Staatsmann zeigen, als ob ſich auf einer gewiſſen Höhe alle großen Fähigkeiten des Geiſtes berührten und mit einander vermengten.“

Moreto ſcheint ſeine ganze Kraft im Tragiſchen in dieſem einzigen Werke erſchöpft zu haben; wenigſtens können ſeine übrigen Dramen von ernſter Färbung in keiner Art mit demſelben verglichen werden. Die meiſte Aufmerkſamkeit unter dieſen verdient noch Como se vengan los nobles, eine

Umbildung von Lope's Testimonio vengado. Schon das Stück des Lope (auf eine Begebenheit aus der älteren Geſchichte des Königreichs Navarra, wie drei Prinzen aus Haß ihre Mutter des Ehebruchs anklagen, gegründet) enthält große Schönheiten und excellirt in der Charakterſchilderung, aber es iſt in der Combination des Plans ſehr mangelhaft. Unſer Dichter nun hat mit dem ihm eigenen Scharfſinn dieſe Gebrechen abgeſtellt und die Lücken in dem Werke ſeines Vorgängers ausgefüllt, ſo daß ſein Drama erſt als die eigentliche Vollendung der Intention Lope's angeſehen werden kann. — Werfen wir einen Blick auf die übrigen hierher gehörigen Schauſpiele des Moreto, ſo finden wir uns mehrentheils in den hohen Erwartungen getäuſcht, die der Name deſſen erregt, welcher den Justiciero zu ſchreiben vermochte. La negra por el honor iſt eine abenteuerliche, mit Unwahrſcheinlichkeiten und Anſtößigkeiten angefüllte Novelle, die man eher für eine Arbeit des Montalvan oder Mira de Meſcua halten würde, wenn Moreto's Autorſchaft nicht hinlänglich verbürgt wäre; eine Dame wird von einem Ritter mit ehrenrührigen Anträgen verfolgt und gibt, um ſich deſto ſicherer zu ſchützen, ſcheinbar nach, ſchiebt aber an ihrer Stelle einen in Weibertracht verkleideten Pagen unter, nimmt ſelbſt Männerkleidung an und ſchwärzt ſich das Geſicht, um als Neger zu erſcheinen und unerkannt die Welt durchſtreifen zu können. Nicht den gleichen Vorwurf kann man den Stücken Sin honra no hay valentia, El secreto entre dos amigos und La misma conciencia acusa machen; hier findet ſich manche glücklich angelegte Situation; viele Scenen ſind mit großer Feinheit ausgeführt, aber die Anlage des Ganzen ragt kaum über das gewöhnliche Mittelgut der ſpaniſchen Bühne empor. In Las travesuras de Pantoja (wovon nur der erſte Theil

vorhanden iſt) ſind die tollen Streiche eines übermüthigen Studenten zwar in ergötzlicher Art, aber nur mit ganz loſer Verknüpfung der einzelnen Scenen dargeſtellt. In La Cena del Rey Baltasar findet ſich die Erzählung aus dem Propheten Daniel, die von Calderon zu einem ſeiner herrlichſten Autos benutzt wurde, in gemeiner Alltagsmanier behandelt.

In den geiſtlichen Comödien ſank Moreto von der hohen Ausbildung, welche dieſe Gattung durch Calderon erhalten hatte, ganz zu der Unförmlichkeit zurück, die wir in vielen derartigen Schauſpielen des Lope de Vega, noch mehr in denen des Mira de Meſcua bemerkten; und es iſt merkwürdig, zu ſehen, wie derſelbe Autor, der ſich in anderen Werken als ein ſo feiner, cultivirter und die Bedingniſſe ſeiner Kunſt ſo wohl kennender Geiſt zeigt, uns hier ſo rohe und ungefüge Materialien liefert, als ob er gar keine Ahnung von Kunſtgeſtaltung hätte. Los siete durmientes und San Franco de Sena zeigen allein jene, alle Schranken überſpringende Extravaganz, jene Delirien, welche uns in dergleichen Produkten früherer Dichter ſchon verſchiedentlich begegnet ſind, nicht aber die Genialität, die ſonſt hier und da ſelbſt mit den ärgſten Verirrungen verſöhnen kann. Das erſtere Drama behandelt die Geſchichte der Siebenſchläfer. Eine Heidin wird, während ſie den Göttern opfert, durch eine Erſcheinung des Chriſtkindes ihrem Glauben abtrünnig gemacht und nimmt von dem göttlichen Knaben den Verlobungsring an. Später ſoll ſie ſich auf Befehl des Kaiſers Decius mit dem Feldherrn Dionyſius vermählen; aber ſie erklärt offen, daß ſie ſchon früher einen heiligeren Bund geſchloſſen habe, der den ſpäteren unmöglich mache, und bekehrt durch die Gewalt ihrer Beredtſamkeit auch den Dionyſio zum Chriſtenthum, der ſeinerſeits wieder ſeine ſechs Brüder beſtimmt, zu dem neuen

Glauben überzutreten. Der Kaiſer iſt außer ſich vor Wuth, und befiehlt, die ſieben abtrünnigen Brüder in eine Höhle zu verſchließen, wo ſie Hungers ſterben ſollen. Der letzte Akt ſpielt mehrere Jahrhunderte ſpäter; jene Höhle wird geöffnet, und die Brüder erwachen aus wunderſamem Schlafe, in welchem ſie die lange Zeit verträumt haben; ſie kehren nach Epheſus zurück und finden dort ein anderes Geſchlecht von Menſchen und auf den Tempeln der Götter das Kreuz aufgepflanzt. Gewiß konnte dieſer Stoff, wie ſehr er ſich auch gegen eine dramatiſche Bearbeitung ſträuben mag, durch phantaſievolle Behandlung eine erfreuliche Geſtalt gewinnen; aber Moreto hat ihn in ſehr nüchterner und ſchwungloſer Weiſe aufgefaßt. — In San Franco de Sena (oder das Stück ſollte vielmehr St. Francus von Grotti heißen, denn das Leben dieſes Heiligen bildet den Vorwurf; ſ. Speculum Carmelitan. p. Danielem a virgine Maria, Antverpiae 1680. T. II. P. 2 pag. 798 sqq.) haben wir eine ſo wüſte und abenteuerliche Heiligencomödie, wie nur je eine auf die Bretter gekommen. Wären wir nicht mit dem ganzen wunderlichen Zuſtande der Civiliſation jener Zeit bekannt, ſo müßte es uns in der That unbegreiflich ſcheinen, wie das nämliche Publikum, das ein Organ für die Feinheit und Grazie des Desden con el desden hatte, ſo kraſſe, ja empörende Situationen, wie ſie hier vorgeführt werden, habe dulden können; noch mehr, wie der Verfaſſer jenes ätheriſchen Luſtſpiels ſelbſt ſeinen Zuſchauern ein ſo rohes Spektakel habe geben mögen. Das Seltſamſte aber iſt, daß in der Zeit, wo das ſpaniſche Theater den höchſten Grad der Ausbildung erhalten hatte, gerade in den geiſtlichen Schauſpielen die gröbſten Indecenzen ungeſcheut und in den grellſten Farben ausgemalt werden durften, wenn nur am Schluſſe der Sieg des Glaubens über

die Sündhaftigkeit gefeiert wurde. Der Held unſeres Stückes iſt ein Wüſtling, deſſen Mund von Gotteslästerungen und Verwünſchungen über alles Heilige überfließt, der Tag und Nacht bei Spiel, Wein und Mädchen ſitzt, oder mit verworfenen Geſellen die Straßen von Siena durchſtreift, allen möglichen Unfug übend. Den Bräutigam eines Mädchens, auf das er ein Auge geworfen hat, ermordet er, und führt dann, ſich dem Kriegszuge der Saneſen wider Orvieto anſchließend, das nicht minder ſittenloſe Weib mit ſich fort. In dem Kriegsleben finden ſeine Ausſchweifungen erſt recht ein freies Feld; er treibt Ehebruch, Nothzucht und Frevel aller Art. Eines Nachts hat er bei'm Gelage nicht bloß ſein Geld, ſondern ſogar die Kleider auf dem Leibe verſpielt; da ihm nichts mehr übrig bleibt, ſo greift er wüthend nach ſeinen Augen und ruft: „Dieſe Augen, die mir Gott gegeben, ſetze ich ihm zum Hohne ein!“ In dieſem Augenblick empfindet er einen heftigen Schmerz, er fühlt es ſich wie Feuer in den Augäpfeln brennen, und Nacht umhüllt ſein Geſicht, ſo daß er keinen der Anweſenden erkennt. Von dieſem Moment an datirt ſeine Bekehrung; er hört eine himmliſche Stimme, die ihn zur Buße ermahnt, und ſinkt reuig und zerknirſcht zu Boden hin. Im letzten Akte erblicken wir ihn als Einſiedler in einer Wildniß, ganz der Buße und frommen Uebungen hingegeben. Seine frühere Geliebte, unzufrieden über die Sinnesänderung ihres Buhlen, hat ſich unter eine Räuberbande begeben und treibt in ſeiner Nähe ihren Unfug. Indeſſen ſteht auch ihre Bekehrung bevor; ihr Schutzengel miſcht ſich, nach einem ſeltſamen Einfall des Dichters, ſelbſt in Räubertracht unter die Bande, und weiß ihr Herz allmälig zu erweichen, bis ſie zuletzt, reuig und zerknirſcht, eine Büßerzelle neben der Franco's bezieht. — Noch in ſeinem letzten Werke, Santa

Rosa de Peru (einer Dramatiſirung der wunderbaren Lebensgeſchichte der heiligen Roſa von Lima, ſ. Vit. s. Rosae Virginis Auct. Leon. Hansen, Act. Sanct. 26. Aug. pag. 902 sqq.) begnügte ſich Moreto, mit einer unkünſtleriſchen Zuſammenſtellung vieler profanen und heiligen Facta, die keinen anderen Zuſammenhang haben, als die loſe Verbindung mit dem Leben der Heiligen, zu deren Verherrlichung das Stück beſtimmt war.

Einen ganz anderen Dichter lernt man kennen, wenn man ſich zu den Luſtſpielen des Moreto wendet. Für dieſe war der eigentliche Beruf des Autors, und auf dieſe gründet ſich der größte Theil ſeines Ruhmes. Hat er ſich in der Mehrzahl ſeiner übrigen Stücke mehr in hergebrachten Weiſen bewegt, ſo daß es ſchwer hält, ſeine Individualität herauszukennen, ſo zeigt er im Luſtſpiel eine ſehr bedeutſame und markirte Phyſiognomie. Freilich machte er auch hier vielfach von den Werken Anderer Gebrauch, aber er ſchuf ſie mehrentheils ſo gänzlich um, daß ſie unter ſeinen Händen etwas durchaus Neues wurden. Was ihn ganz beſonders vor den übrigen Luſtſpieldichtern der Spanier auszeichnet, iſt die Sorgfalt in der Charakterzeichnung, die Wahrheit der Sittenſchilderungen, die Laune, mit welcher er die Lächerlichkeiten der Menſchen zu geißeln verſteht, und die Kraft der Komik in der Darſtellung luſtiger Vorfälle und Situationen. Die Handlung iſt bei ihm meiſtens weniger complicirt, als bei Calderon, und die Intrigue nicht aus ſo vielfachen Fäden geſponnen; aber er weiß mit einfacheren Mitteln das Intereſſe nicht minder von Anfang bis zu Ende zu feſſeln. Sein Dialog iſt geiſtreich und mit ächt attiſchem Salze gewürzt; ſeine Figuren ſind zwar oft in caricaturartiger Manier gehalten, aber mit treffendſter Wahrheit unmittelbar nach dem wirklichen Leben

aufgefaßt und bei aller Derbheit der Pinſelſtriche doch mit einer graziöſen Laune hingeſtellt, ſo daß ihnen ſelbſt für den feinſten Geſchmack nichts Widerſtrebendes anklebt.

El lindo Don Diego iſt eine der beſten Comedias de figuron — eine Gattung von Stücken, welche in der zweiten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts ſehr in Aufnahme zu kommen begann. Don Diego, die Figur, welche dies Luſtſpiel in die bezeichnete Claſſe ſtellt, iſt ein junger eleganter Herr, welcher aus der Provinz nach Madrid kommt, um ſich mit einer reichen Erbin zu vermählen. Geziert in ſeinem Weſen und voll Stolz auf ſeine eingebildete Schönheit und Liebenswürdigkeit, macht er ſich nicht allein der jungen Dame, auf deren Hand er ſpeculirt und die überdieß einer anderen Liebe nachhängt, unerträglich, ſondern verletzt auch ſeinen Schwiegervater, der übrigens aus Familienrückſichten das zu Stande-Kommen der Heirath lebhaft wünſcht und dieſe auch, trotz ſeiner Erkenntniß von Diego's Lächerlichkeit und trotz des Widerſtrebens ſeiner Tochter, auf's eifrigſte betreibt. Die Ausſichten des Bewerbers werden endlich dadurch vereitelt, daß er ſich durch ſeine Eitelkeit in eine Schlinge locken läßt, welche ihm der Bediente ſeines Nebenbuhlers geſtellt hat. Dieſer Bediente, der Gracioſo des Stücks, ſpiegelt ihm nämlich vor, er habe einer vornehmen Dame eine heftige Leidenſchaft eingeflößt, und führt ihn in ein Haus, wo er von einer gezierten und lächerlich geputzten Perſon, die nichts weiter iſt, als eine Allerweltsdame, empfangen wird. Dieſe Scene enthält eine ſehr ergötzliche Satire auf den überbildeten Modeſtyl. Dem Stutzer wird durch ſeine neue Eroberung der Kopf vollends verdreht, und er ſucht nicht einmal einen ſcheinbaren Vorwand für den Bruch der älteren Verbindung zu finden; der Schwiegervater, hierüber entrüſtet, willigt endlich ein,

ſeine Tochter dem Nebenbuhler Diego's zu geben, und der eitle Geck kehrt am Schluſſe, da er erfährt, welcher Streich ihm geſpielt worden, beſchämt und mit vereitelten Plänen in die Provinz zurück.

Auch das Luſtſpiel Trampa adelante iſt von einer ſehr heiteren und beluſtigenden Intrigue belebt. Don Juan de Lara, ein vornehmer, aber in ſeinen Glücksumſtänden wenig begünſtigter Cavalier, hat einer jungen reichen Wittwe eine lebhafte Leidenſchaft eingeflößt, welche jedoch von ihm, der eine andere Dame liebt, nicht erwidert wird. Don Juan's Diener verfällt auf den Gedanken, dieſen Umſtand zu benutzen, um ſeinen Herrn aus der bedrängten Lage zu reißen, in welche ihn ſeine Armuth verſetzt. Er betreibt ſeinen Plan in aller Stille, denn er fürchtet das Widerſtreben ſeines Gebieters, weiß aber wirklich in ſchlauer Weiſe die Wittwe glauben zu machen, daß ihre Neigung Entgegnung finde. Die liebende Dame läßt ſich bereit finden, die Summen herzugeben, damit Don Juan's Wohnung mit Bequemlichkeiten, ja mit Luxus ausgeſtattet werden könne; dem Letzteren wird vorgeſpiegelt, die Wucherer und Kaufleute hätten ihm Credit eröffnet. Der ſchlaue Diener hat nun ſeine ganze Liſt anzuwenden, um die Entdeckung ſeines Kunſtgriffs zu vereiteln oder doch hinauszuhalten; er ſucht um jeden Preis eine Zuſammenkunft zwiſchen ſeinem Herrn und deſſen Wohlthäterin zu hintertreiben, ſpiegelt der Wittwe, welche ſich natürlich das Rückhaltende in Don Juan's Benehmen nicht erklären kann, bald dieſes, bald jenes Begegniß vor, das ihren Liebhaber bisher behindert habe, ſie zu beſuchen, ſucht den Argwohn der wahren Geliebten Don Juan's zu beſchwichtigen und endlich den Letzteren ſelbſt über die Intrigue, in welcher er unwillkürlich eine Rolle ſpielt, zu täuſchen. Dieſer Gra-

und die abſurdeſten Fabeln, die er vorträgt, wie Evangelien von ihnen aufgenommen werden.

In La ocasion hace al ladron hat Moreto, wie ſchon geſagt, einen großen Theil von Tirſo's Villana de Vallecas wörtlich beibehalten und das Stück ſeines Vorgängers durch Hebung mehrerer Unwahrſcheinlichkeiten und durch Weglaſſung einiger Längen zu verbeſſern geſucht; aber er that einen großen Fehlgriff in der Hauptabänderung, daß er die Figur der Bäuerin wegfallen ließ. Er glaubte, das Luſtſpiel würde an Wahrſcheinlichkeit gewinnen, wenn Violante, um nicht von ihrem Bruder und Liebhaber erkannt zu werden, Studententracht annähme; auch hielt er es vermuthlich für unſchicklich, daß die Valencianerin neben den Liebeserklärungen des Don Juan auch noch welche von einem Bauerburſchen anhörte; allein er überſah, daß aus dieſen Gebrechen Schönheiten hervorgingen, für welche er nichts Aequivalentes zu ſubſtituiren hatte. In der That iſt die Villana de Vallecas bei allen ihren Fehlern im Plan und in der Oekonomie ein höchſt reizendes Stück voll idylliſcher Anmuth und zugleich kauſtiſcher Schärfe der Satire; die Ocasion hace al ladron dagegen kann mit aller ihrer Correctheit nur für eine Comödie von ziemlich gewöhnlichem Schlage gelten.

Die Intrigue von No puede ser guardar una muger iſt ganz nach Lope's Mayor imposible, nur daß hier die Handlung nicht an einem Hofe, ſondern ganz in bürgerlichen Verhältniſſen ſpielt. Da im vorigen Bande der Inhalt von Lope's herrlichem Luſtſpiel angegeben worden iſt, ſo brauchen wir auf den von Moreto's Nachahmung nicht näher einzugehen; dieſelbe ſcheint uns an Anmuth und poetiſchem Colorit weit hinter ihrem Vorbilde zurückzuſtehen.

In El parecido en la corte hat Moreto offenbar die Entretenida des Cervantes vor Augen gehabt, aber hier müſſen wir ihm das Verdienſt zuerkennen, ſein Muſter in Plan und Ausführung übertroffen zu haben; übrigens iſt in dieſem Parecido noch außerdem der erſte Theil von Tirſo's Castigo del Penséque ſtark benutzt worden. — Don Fernando de Ribera hat, in Folge eines Zweikampfes, plötzlich ſeine Vaterſtadt Sevilla verlaſſen und ſich nach Madrid flüchten müſſen, wo er ſich denn für den Augenblick in großer Verlegenheit befindet. Zufällig iſt er in den Geſichtszügen einem gewiſſen Don Lope de Lujan, welcher ſeine Familie ſeit lange verlaſſen hat, täuſchend ähnlich. Der Vater dieſes Don Lope begegnet dem Fernando, glaubt in ihm ſeinen Sohn zu erkennen, umarmt ihn mit lebhaften Freudenbezeugungen und theilt ihm ſogleich die Nachricht von einer ſehr reichen Erbſchaft mit, die ihm während ſeiner Abweſenheit zugefallen ſei. Don Fernando iſt anfänglich in hohem Grade erſtaunt und will den Irrthum berichtigen, aber ſein ſchlauer Diener Tacon verfällt auf den Gedanken, denſelben zu ihrem beiderſeitigen Vortheil zu benutzen, ſucht ſeinen Herrn zum Schweigen zu bringen und betheuert dem Vater, daß er wirklich ſeinen Sohn vor ſich habe, welcher durch eine ſchwere Krankheit gänzlich des Gedächtniſſes beraubt ſei und nur aus dieſem Grunde ſeine Identität ableugne. Der leichtgläubige Vater ſetzt, im Rauſche der Freude über das Wiederfinden ſeines Sohnes, in dieſe Erklärung keinen Zweifel. Von dieſem Augenblicke an dient Alles, was den Irrthum aufklären könnte, nur zur Beſtätigung des von dem Gracioſo angeſtifteten Betruges. Vergebens fährt Don Fernando fort, gegen die Lügen ſeines Dieners zu proteſtiren; der Alte ſieht darin nur neue Beweiſe des traurigen Geiſteszuſtandes, in den ihn ſeine Krankheit ver-

ſetzt habe, und überhäuft ihn um ſo mehr mit väterlicher Zärtlichkeit und ſorgfältiger Pflege. Bald fängt jedoch auch Fernando an, ſich in ſein Schickſal zu finden, denn er hat in ſeiner vorgeblichen Schweſter eine junge Dame erkannt, durch deren Schönheit er ſchon früher gefeſſelt worden war, und von dieſem Augenblick an widerſtrebt ihm die fingirte Verwandtſchaft nicht mehr; indem er nun zu jeder Stunde Zutritt zu Ines hat, welche ihn als ihren Bruder mit ihren Liebkoſungen überhäuft, darf er zugleich unter dem Mantel ſeiner Geiſtesabweſenheit das verwandtſchaftliche Verhältniß auf Augenblicke vergeſſen und ſich einer lebhafteren Zärtlichkeit hingeben. Dieſe Situation iſt ganz aus der Entretenida, aber mit ungleich größerer Kunſt und wahrhaft bewundernswerther Feinheit behandelt. Endlich kommt der wirkliche Bruder an; er wird anfänglich für einen Betrüger gehalten, und hat Mühe, ſeine Identität zu beweiſen; als aber die letztere außer allen Zweifel geſtellt wird, bequemt ſich der Vater, den Don Fernando als ſeinen Schwiegerſohn willkommen zu heißen.

Eine ächte Comedia de figuron, in welcher ein im burleskeſten Caricaturſtyl gezeichneter eingebildeter und prahlhafter Narr als Mittelpunkt der Handlung daſteht, iſt El Marques del Cigarral. Der Held iſt eine Art von Don Quijote oder vielmehr ein Don Ranudo de Collibrados, der über das Leſen ſeiner Adelsbriefe und das Zählen ſeiner Ahnen den Verſtand verloren hat.

Einer anderen Sphäre, der des reinen Intriguenſpiels, gehören La confusion de un jardin und Los engaños de un engaño an. Hier war es dem Moreto darum zu thun, in künſtlichen Verwickelungen mit Calderon zu wetteifern, und es iſt ihm namentlich in dem erſten dieſer Stücke gelungen, nach Allem, was ſein großer Vorgänger auf dieſem Gebiete

geleiſtet, doch noch neu zu ſein und ein aus den gehäufteſten Zufällen geſchürztes Imbroglio in der allerüberraſchendſten Weiſe zu löſen.

Aber das Höchſte, was Moreto geleiſtet, und ein Werk, das ſeinem Namen allein einen unvergänglichen Ruhm ſichert, iſt die Comödie El desden con el desden. Wir haben hier ein Luſtſpiel von größter Feinheit und Vollendung, in welchem ſich pſychologiſche Tiefe und innige Wahrheit der Seelenſchilderung mit einer reichen und ſpannenden Intrigue, die ſorgfältigſte und liebevollſte Pflege des Details mit einer wunderbar effektreichen Combination zum Ganzen verbindet. Das zum Grunde liegende Thema (die Bezwingung des Kaltſinns in einem weiblichen Herzen dadurch, daß der Liebende noch größere Kälte fingirt) war ſchon mehrfach, namentlich von Lope im Los milagros del desprecio und La hermosa fea, behandelt worden, und es iſt wohl keinem Zweifel unterworfen, daß Moreto die erſte Idee zu ſeinem Gedichte aus dieſen Stücken geſchöpft habe (außerdem ſcheint ihm noch Tirſo's Zelos con zelos se curan gegenwärtig geweſen zu ſein); allein dieſer Vorwurf iſt hier mit ſo unvergleichlicher Ueberlegenheit durchgeführt, daß der ſpäteren Bearbeitung der Preis vor allen früheren zuerkannt werden muß. Den Inhalt des auf faſt alle europäiſche Bühnen übergegangenen Stückes und namentlich das äußere Gerüſt der Handlung als bekannt vorausſetzend, wollen wir nur in einigen Andeutungen die Feinheit bemerklich machen, die der Dichter in der Geſtaltung des Stoffes gezeigt hat. Er will uns ſchildern, wie ein kaltſinniges und jeden Gedanken an Vermählung zurückweiſendes Weib am beſten dadurch umgeſtimmt und der Gewalt der Liebe zugänglich gemacht werde, daß man ihren Stolz beuge. Zu dieſem Zwecke zeigt er die Prinzeſſin Diana von drei Be-

werbern umgeben; zwei von dieſen bemühen ſich vergebens, durch alle möglichen Huldigungen ihre Gunſt zu erlangen, der dritte aber, Prinz Carlos, ſchlägt den richtigen Weg ein, indem er, auf den Rath ſeines ſchlauen Dieners Polilla, ſeine Liebe hinter dem Schein der Gleichgültigkeit verbirgt und den Trotz durch Trotz zu bezwingen ſucht. Diana fühlt ſich durch die Kälte des Prinzen ſogleich in ihrer Eitelkeit verletzt und geht nun darauf aus, ihn zur Liebe zu entflammen, um ſich dann an dem Ueberwundenen durch Spott und Hohn rächen zu können. Carlos iſt in ſeiner Rolle noch nicht ganz feſt; er glaubt in der Verſtellung der Prinzeſſin wirkliche Neigung zu ſehen, und bekennt ihr ſeine Empfindung. Diana ergießt die ganze Fülle ihres Spottes über den Beſiegten; aber dieſer, ſeine Uebereilung erkennend, faßt ſich auf der Stelle wieder, und ſagt, es ſei der klugen Fürſtin doch wohl nicht entgangen, daß er, eben ſo wie ſie, nur ein launiges Spiel mit einer ſeinem Herzen fremden Empfindung treibe. Durch dieſe Erklärung wird Diana's Stolz auf's empfindlichſte verletzt, und ihr Beſtreben, ſich den Prinzen unterwürfig zu machen, geht mehr und mehr in wirkliche Leidenſchaft über. Sie wendet nach einander alle Mittel auf, von denen ſie hoffen darf, daß ſie Carlos verliebt machen werden; aber dieſer behält mit Bezwingung ſeines innerſten Gefühls die Maske der Gleichgültigkeit bei. Nachdem Diana alle Kunſtgriffe zur Beſtürmung ſeines Herzens erſchöpft hat, verſucht ſie es mit der Eiferſucht, und erklärt ihm, ſie ſei entſchloſſen, ſich dem Wunſche ihres Vaters zu fügen und ſich mit dem Prinzen von Béarn zu vermählen. Carlos, durch ſeinen Diener von dem eigentlichen Zweck dieſer Worte unterrichtet, läßt ſich nicht außer Faſſung bringen, ſondern entgegnet, er habe einen ähnlichen Entſchluß gefaßt, indem er beabſichtige, ihrer Hofdame, der ſchönen Cynthia,

ſeine Hand anzutragen. Durch dieſe Erklärung geräth Diana außer ſich; ihre Eiferſucht, ihr Unwille verrathen die immer mächtiger lodernde Flamme der Liebe in ihrem Herzen. Carlos glaubt nun, ſeines Sieges gewiß ſein zu können. Um Diana zur Erklärung zu bringen, theilt er dem Prinzen von Béarn mit, die Wahl der Prinzeſſin ſei auf ihn gefallen. Eben meldet der Beglückte dem Vater Dianens den Entſchluß der Tochter, als die Letztere im Hintergrunde der Scene auftritt. Carlos, welcher allein die Lauſchende wahrnimmt, erklärt nun, daß, obzwar er ſich durch den Beſitz von Cynthia's Hand beglückt fühlen würde, er doch die höchſte Entſcheidung der Diana überlaſſe. Dieſe, hervortretend, fragt den Vater, ob er ihr die Wahl zwiſchen den drei Prinzen anheimſtelle, und nachdem ihr, mit Einſtimmung der drei Freier, dieſes Recht zugeſtanden iſt, begrüßt ſie denjenigen als Gemahl, der ihren Trotz durch noch größeren Trotz beſiegt hat. — Dies der dem Drama zu Grunde liegende Ideengang und ein Schattenriß des Gemäldes, bei dem man ſich die weichſten und wärmſten Pinſelſtriche, die glänzendſte Farbengebung hinzudenken möge, um einen ungefähren Begriff von dem Original zu erhalten. Gedankengehalt und Leidenſchaft, Gemüth und Witz, Liebesſchwärmerei und ſchalkhafte Laune, die ſchärfſte Zerlegung des menſchlichen Herzens und poetiſcher Schwung ſind in dieſem Gedichte zu einem ſo herrlichen Ganzen verſchmolzen, daß die Literatur aller Völker nur wenige Perlen von gleicher Reinheit beſitzt.

In jener Gattung des Luſtſpiels, welchem El desden con el desden angehört, und welche wir die höchſte nennen möchten, hat Moreto leider nichts weiter geſchrieben. Nur La aprehension de la voz könnte noch etwa hierher gerechnet werden; dieſes Stück, das, wie Calderon's Desdicha

de la voz, die Macht des Geſanges über das menſchliche Herz ſchildert, zeigt, wenn auch nicht die ganze Fülle, ſo doch einen Abglanz jenes romantiſchen Zaubers, der in der „Doña Diana“ weht.

Matos Fragoſo.

Juan de Matos Fragoſo war nach N. Antonio ein Portugieſe von Geburt [103]). Ein erſter Band ſeiner Comödien, dem keine weiteren gefolgt zu ſein ſcheinen, erſchien zu Madrid im Jahre 1658 [104]); einzeln gedruckte Schauſpiele von ihm ſind aber noch an fünfzig vorhanden.

Dieſer Dichter war kein Genius in dem höheren Sinne, wie Lope de Vega und Calderon, keiner von Jenen, die mit ſiegender Geiſteskraft die Kunſt auf noch unbetretene Pfade führen: aber er beſaß eine ungemeine Beweglichkeit und Geſchmeidigkeit des Talents, um in den auf dem ſpaniſchen Theater einmal hergebrachten Weiſen fortzudichten. Große Originalzüge darf man bei ihm nicht ſuchen und überhaupt nur ſelten etwas von dem, was die größte Höhe und Tiefe der

[103]) N. Antonio ſagt: Lusitanus ex oppido Alvito. Die Latiniſirung der ſpaniſchen Ortsnamen macht es oft ſehr ſchwer, dieſelben zu erkennen. Iſt die Stadt Elvas in Alentejo gemeint?

[104]) Primera parte de Comedias de Don Juan de Matos Fragoso, Madrid 1658. Die darin befindlichen Stücke ſind:

El hijo de la piedra. Amor, lealtad y ventura. El traidor contra su sangre. La devocion del Angel de la Guarda. La tia de la menor. El marido de su madre. Los indicios sin culpa. El Genizaro de Ungria. Callar siempre es lo mejor. El yerro del entendido. Con amor no ay amistad El amor hace valientes.

Kunſt ausmacht; aber ſeine Stücke ſind reich an allen den Vorzügen, die man als die mehr äuſſerlichen der ſpaniſchen Comödien bezeichnen kann; ſie haben einen wohlberechneten Bau, complicirte und doch klare Verwickelungen, viel Leben und Bewegung, Kraft und Würde, und glänzen durch eine eben ſo reiche und elegante als edle Sprache, die ſich faſt durchgängig von Schwulſt und Ziererei frei hält. Mit dieſen Eigenſchaften ausgerüſtet, durften ſie eines entſchiedenen Erfolges auf der Bühne ſicher ſein, und ſie haben denſelben theilweiſe bis auf den heutigen Tag behauptet.

In Abſicht auf die Benutzung der Arbeiten früherer Theaterdichter war Matos Fragoſo eben ſo wenig ſcrupulös, wie Moreto. Manche ſeiner Comödien ſind nur Nachahmungen und Ueberarbeitungen von älteren, zu ſeiner Zeit in Vergeſſenheit gerathenen, und er hat in ſolchen Umgeſtaltungen der Werke anderer Autoren nicht ſelten viel Takt und kritiſchen Scharfſinn bewieſen. So liegt einem ſeiner berühmteſten Stücke, El villano en su rincon, ein gleichnamiges von Lope de Vega zu Grunde, aus welchem ganze Scenen beibehalten worden ſind. Matos hat Alles, was ſeinem Vorgänger geglückt war, aufgenommen; allein das ältere Drama iſt eigentlich nur ein heiteres Lebensbild, in welchem die behagliche Selbſtſtändigkeit eines Landmannes dem Könige gegenüber in anmuthigen Farben ausgemalt wird, das eigentlich Dramatiſche ſteht ſehr im Hintergrunde; in dem Villano unſeres Dichters dagegen iſt die Friſche und anziehende Heiterkeit einer idylliſchen Schilderung deſſelben Vorwurfes mit einem viel durchgreifenderen und alle Scenen eng verknüpfenden Intereſſe verbunden. Deuten wir die Handlung kurz an. Alphons der Weiſe (denn dieſen hat Matos ſtatt des Königs von Frankreich ſubſtituirt) und ſein Hofcavalier, Don Gutierre

haben Beide eine heftige Liebe für Beatriz, die ſchöne Tochter des reichen Landmannes Juan gefaßt, und begeben ſich, ohne Einer des Andern Neigung zu kennen, verkleidet auf das Gehöft von deren Vater. Dieſer nimmt ſeine Gäſte mit der zuvorkommendſten Höflichkeit auf; der König findet großes Gefallen an ihm, und deutet es ihm auch nicht übel, als er ſeine Unabhängigkeit über Alles preiſt, verſichernd, daß er ſich nie würde entſchließen können, ſie mit dem Glanze des Hoflebens zu vertauſchen. Der in ſeiner Selbſtſtändigkeit glückliche Bauer ſpricht übrigens, bei aller Geringſchätzung der äußeren Größe, mit aufrichtiger Verehrung von ſeinem Könige, und betheuert, daß er demſelben nöthigen Falles ſein ganzes Vermögen und ſelbſt ſeine Kinder geben würde. In der Nacht treffen ſich der König und Don Gutierre in dem Gemache der ſchönen Beatriz, und entdecken ſo gegenſeitig ihre Leidenſchaft; der Unterthan will dem Könige weichen, aber dieſer tritt mit edlem Sinne zurück, bekämpft ſeine Neigung und überläßt Beatriz an Gutierre, indem er ihm jedoch einſchärft, nicht an der Achtung gegen die Tochter des braven Landmannes zu freveln; hierauf nimmt er, ohne daß er ſich zu erkennen gegeben, von Juan Abſchied. Gutierre, von der Leidenſchaft fortgeriſſen, vergißt indeſſen bald die Mahnung des Königs und weiß Beatriz durch ein falſches Eheverſprechen zur Gewährung des letzten Zieles ſeiner Wünſche zu beſtimmen; nachdem er dieſes erreicht, verläßt er das unglückliche Mädchen. Der König erfährt die ſchmähliche That und beſchließt, die darin liegende Beleidigung gegen ihn und gegen ſeinen trefflichen Wirth zu rächen. Er ſendet an Juan und verlangt zuerſt, um ſeine Treue und die Aufrichtigkeit ſeiner Rede zu prüfen, daß er ihm eine bedeutende Summe Geldes ſchicke. Der Vaſall gehorcht augenblicklich. Ein zweites Schrei-

ben fordert die Auslieferung ſeiner Kinder, ſo wie daß er ſich ſofort ſelbſt an den Hof begebe. Auch dieſem Verlangen fügt ſich Juan, wenn auch nicht ohne Unmuth. Der König, in welchem der Ankömmling mit großem Erſtaunen ſeinen früheren Gaſt erkennt, empfängt und bewirthet ihn ganz in der nämlichen Weiſe, wie er von ihm behandelt worden iſt. Es werden drei Schüſſeln herbeigebracht, auf denen Scepter, Schwert und Spiegel liegen. „Das erſte — ſpricht er — iſt das Zeichen der Macht, welche alle meine Unterthanen anerkennen müſſen; der zweite bedeutet, daß der König ein Spiegel des Adels iſt, deſſen Strahlen bis in die niedrigſte Hütte dringen; das Schwert aber, der Rächer alles Unrechts, ſoll einen Verräther treffen, der gewagt hat, Dich zu entehren." Gutierre wird hereingeführt und ſein Haupt ſoll als Sühne des vollbrachten Frevels fallen; die Fürbitten Juan's und der Beatriz aber beſänftigen den Zorn des Königs; Gutierre reicht der Beatriz die Hand; Alfonſo gibt der letzteren eine königliche Mitgift und erhebt Juan, als ein Muſter von Loyalität und Edelſinn, in den Ritterſtand.

Wenn Matos Fragoſo ſich nun mehrfach an die Arbeiten anderer Dichter angeſchloſſen hat (La venganza en el despeño z. B. iſt eine Umarbeitung von Lope's Principe despeñado; El Hijo de la piedra lehnt ſich an Tirſo's Eleccion por la virtud), ſo darf man ihm doch keineswegs Mangel an eigener Erfindungskraft Schuld geben; denn es finden ſich einige Stücke von ihm, die ſich gerade in dieſer Hinſicht beſonders auszeichnen und, wie es ſcheint, durchaus kein fremdes Vorbild haben. Vornämlich machen wir auf La Cosaria Catalana aufmerkſam, eine in vielem Betracht bewundernswürdige Dichtung voll wahrhaft genialer Züge. Die Heldin Leonarda, ein mit ſeltenen Gaben aller

Art ausgerüſtetes, aber leidenſchaftliches und der Sinnenluſt ergebenes Weib, läßt ſich von einem ſchlauen Verführer bethören, ihren Eltern und ihrem Bräutigam zu entfliehen. Bald iſt der Lüſtling des Opfers ſeiner falſchen Vorſpiegelungen überdrüſſig, und bei der Seereiſe, welche ſie, ſeinen Verheißungen zu Folge, in ſeine Heimath Valencia bringen ſoll, ſetzt er die Unglückliche, die er durch einen Schlaftrunk der Sinne beraubt hat, auf einen öden Felſen aus. Erwacht, ſieht ſich Leonarda inmitten des weiten Meeres allein, erkennt, wie ſehr ſie betrogen worden, und überläßt ſich einer rathloſen Verzweiflung. Eben will ſie ſich, um ihrem elenden Sein ein Ende zu machen, von einer Klippe herabſtürzen, als eine Seeräuberſchaar ſie zur Gefangenen macht. Der Anführer dieſer Piraten, Arnaut Mami, von ihrer Schönheit hingeriſſen, trägt ihr ſeine Hand an, und ſie, deren Herz vor Wuth und Verzweiflung immer mehr verwildert, willigt ein. Nicht lange, ſo wird Mami im Gefechte mit einem chriſtlichen Schiffe an ihrer Seite getödtet, und ſie ſelbſt unternimmt nun an der Spitze der Corſaren, um ihren Grimm gegen die ganze Menſchheit zu ſättigen, Verwüſtungszüge längs der Küſten des mittelländiſchen Meeres. Dieſe Abenteuer, die ſich freilich beſſer für ein erzählendes Gedicht, als für das Drama eigneten, wollen wir nicht weiter verfolgen, und es ſei nur geſagt, daß der Dichter dabei eine reiche Phantaſie und in der Art, wie er Leonarda wieder mit ihren Eltern, ihrem verlaſſenen Bräutigam und dem treuloſen Don Juan zuſammenführt, große Kunſt gezeigt hat. Beſonders wollen wir noch die Scene hervorheben, in welcher Leonarda's, ſchon durch andere Umſtände vorbereitete, endliche Reue und Bekehrung herbeigeführt wird. Die Sünderin ruht Nachts in düſterem Sinnen auf ihrem Lager; hinter der Scene erſchallt

dumpfer Geſang von Geiſterſtimmen, welcher die Vergänglichkeit alles Irdiſchen ſchildert, und es erſcheint eine Geſtalt mit langem weißem Haar und Bart, in der einen Hand einen Sarg, in der anderen Krone und Scepter, auf der Schulter aber einen Spaten tragend.

Leonarda (entſetzt). Wer biſt Du, Schreckgebild?

Viſion. Die Enttäuſchung. Sagen es nicht alle die Zeichen, die ich an mir trage?

Leonarda. Wohin gehſt Du?

Viſion. In das Meer der Vergeſſenheit, in den ewigen Schlund des Todes, jenen Hafen, wo das Schiff des Lebens nach jener anderen Hemiſphäre unter Segel geht. Sieh' hier die Kronen und Scepter, die Lorbeeren, Mitren, Tiaren und Feldherrenſtäbe, die ich mitführe! Sieh' hier den Spaten, mit dem ich die Pforten jenes dunklen Hauſes öffne! (Die Geſtalt beginnt zu graben und faßt Leonarda bei der Hand, um ſie mit hinabzuziehen.)

Leonarda. Laß mich los, entſetzliche Viſion! Ich vergehe in Froſt und Glut. (Die Geſtalt verſchwindet in der Oeffnung und erſcheint dann wieder, indem ſie den Arnaut Mami, blutig und entſtellt, hervorzieht.)

Arnaut. Erkennſt Du mich?

Leonarda. O nur zu wohl! Welch ſeltener Anlaß führt Dich zu mir her? Aus welcher Region kommſt Du, grauſes Gebilde von Eis und Blut?

Arnaut. Ein hohes Geheimniß will, daß ich mich Dir nahe aus jenem Lande, das nie vom Sonnenlicht beſchienen wird und die Strahlen der Hoffnung nicht kennt.

Leonarda. Was willſt Du von mir?

Arnaut. Dir zeigen, wohin mich der Pfad der Frevel

geführt hat, dem ich gefolgt bin; dazu nöthigt mich die himmliſche Gerechtigkeit. Auch Du biſt zum Sterben verdammt!

Die Viſionen verſchwinden und Leonarda ruft voll Schrecken um Hülfe; aber die Erſcheinung, welche eigentlich nur die in's Sichtbare getretene Regung ihrer Seele iſt, hat ihren ganzen Sinn umgewandelt und der reuigen Buße zugekehrt. Bald darauf wird ihr Schiff von einem chriſtlichen geentert, und in dem Gefechte fällt ſie von den Händen ihres Vaters, der das feindliche Fahrzeug befehligt. Erſt nachdem er den tödtlichen Streich geführt, erkennt dieſer die verlorene Tochter, und während die Ihrigen ſie trauernd umſtehen, ſpricht ſie: „O ewige Huld, die Du den Sünder ſuchſt und den Reuigen liebſt! Wie der Hirſch nach der Quelle, ſo ſchmacht' ich nach Dir! Komm, o Bräutigam, den ich beleidigt! Nimm dieſe Sclavin auf, die vor Deiner Liebe floh, dieſes verirrte Schaf, das voll Verlangen nach Deiner Hürde blökt! Ich glühe ganz in heiliger Liebe, bin ganz Glauben und Hoffnung! O Herr, Dein Erbarmen iſt größer, als alle Sünden, wären ſie auch ſo zahllos wie der Sand am Meere. Und Du, Vater, gib mir Deinen Segen, denn mein Gatte wartet ſchon mit offenen Armen auf mich. Jeſus! Jeſus!" Mit dieſen Worten haucht ſie die Seele aus.

Ein anderes Schauſpiel von Matos Fragoſo, welches in hohem Grade durch die Erfindung und durch viele Züge ächter Poeſie glänzt, iſt El imposible mas facil. Die ungemein große Zahl von anderen Dramatikern, welche noch genannt werden müſſen, verhindert uns leider, auf den Inhalt dieſes intereſſanten Stückes einzugehen. So müſſen wir es uns denn auch verſagen, der übrigen zahlreichen Werke des Matos nähere Erwähnung zu thun; nur auf zwei derſelben möge noch hingedeutet werden: auf El marido de su

madre, als auf eine merkwürdige Bearbeitung der bei uns durch das Gedicht Hartmann's von der Aue bekannten Legende von Gregorius auf dem Steine, und auf El yerro del entendido. In letzterem Stücke kommt die Erfindung vor, daß ein Ritter, um die ihm obliegende Rache an einem ſchlauen und ſchwer erreichbaren Feinde ausführen zu können, ſich wahnſinnig ſtellt, alſo ein an den Hamlet erinnerndes Motiv; dies iſt aber freilich der einzige Vergleichungspunkt, den das ſpaniſche Intriguenſpiel mit der engliſchen Tragödie darbietet. — Im Allgemeinen ſei noch geſagt, daß die Schauſpiele unſeres Dichters, wenn auch ungleich an Werth, doch für faſt alle auf dem ſpaniſchen Theater einheimiſche Gattungen einzelne muſterhafte Beiſpiele enthalten, welche ſich zwar in einigem Abſtande, aber doch nicht unwürdig an die Werke der Meiſter erſten Ranges ſchließen.

Chriſtoval de Monroy.

Ueber die Lebensverhältniſſe des Chriſtoval de Monroy y Silva wiſſen wir nichts Anderes beizubringen, als daß er auf dem Titelblatt des von ihm im Jahre 1641 herausgegebenen Epitome de la historia de Troya als Befehlshaber der königlichen Feſtung von Alcala de Guadaira bezeichnet wird. Nach der Vorliebe zu ſchließen, mit welcher er in ſeinen Werken die Oertlichkeiten von Sevilla und überhaupt von Andaluſien ſchildert, ſcheint er in dieſer Provinz zu Hauſe geweſen zu ſein. Sein Auftreten als Bühnendichter muß noch in die Zeit des Lope de Vega fallen, denn des Franzoſen Mayret Galanteries du Duc d'Ossune, welche eine Nachahmung ſeiner Mocedades del Duque de Ossuna zu ſein ſcheinen, kamen ſchon 1627 auf die franzöſiſche Bühne (H. Lucas,

Histoire du Théatre français, pag. 386). Seine dramatiſchen Dichtungen thaten ſich genugſam hervor, um ſelbſt unter der ungeheuren Menge derartiger Productionen, welche die Bühne überſchwemmten, eine beſondere Aufmerkſamkeit auf ſich zu ziehen [105]). Sie zeigen große Verwandtſchaft mit denen des Rojas, denſelben Hang zu Uebertreibungen und phantaſtiſchen Seltſamkeiten, dieſelbe Neigung, Natur und Wahrheit zu überbieten, und in der Sprache dieſelbe Miſchung der ungeſchminkteſten Natürlichkeit mit ſchwülſtiger Ziererei, jedoch mit Uebergewicht der letzteren. Bei dieſer allgemeinen Charakterähnlichkeit kommen ſie übrigens denen des genannten trefflichen Autors nicht gleich; ſie übertreiben deren Fehlerhaftigkeiten, ohne ihre Vorzüge in gleich hohem Grade zu beſitzen. Monroy ſucht faſt immer nur das Excentriſche, Wilde und Ungeheure, und in ziemlich allen ſeinen Stücken finden wir in den Charakteren, wie in dem Ausdruck der Leiden-

[105]) Auf der Columbiniſchen Bibliothek zu Sevilla fand ich einen alten Band, in welchem die meiſten Comödien des Monroy zuſammengebunden waren, und welcher ſich, nach den handſchriftlichen Bemerkungen darin zu ſchließen, früher im Beſitz des Verfaſſers ſelbſt befunden hatte. Die darin befindlichen Stücke waren: La Alameda de Sevilla y recato en el amor. Fuente Ovejuna. Lo que puede el desengaño y memoria de la muerte. La Sirena del Jordan, S. Juan Bautista. Las grandezas de Sevilla, auto sacramental. Todo es industria el amor. Escarmientos del pecado y fuerza del desengaño. El encanto por los zelos y fuente de la Judia. Mudanzas de la Fortuna y firmezas del Amor. La batalla de Pavia. El Pastor mas perseguido. El robo de Elena. El caballero dama. Hector y Aquiles. La destruccion de Troya. El ofensor de si mismo. Los zelos de San Josef. El gigante Cananeo, San Christoval. Los principes de la Iglesia, S. Pedro y S. Pablo. El horror de las montañas y portento de San Pablo. Los tres Soles de Madrid. Las mocedades del Duque de Ossuna. El mas valiente Andaluz.

ſchaften das Stürmiſche und Krampfhafte, in der Erfindung das Abenteuerliche und Bizarre vorherrſchend, ohne jenen verſtändigen Sinn, der in den beſſeren Werken des Rojas das Ausſchweifende zügelt, das Uebertriebene adelt. Dieſer Uebelſtand darf uns übrigens nicht abhalten, unſerem Dichter ein ſehr bedeutendes Talent zuzugeſtehen; die Kraft ſeiner Conception, das Feuer und die Energie ſeiner Darſtellung zeugen laut für das, was er hätte leiſten können, wenn ihm etwas mehr Weisheit zur Seite geſtanden, wenn er ſeinem Hange zur Extravaganz nicht allzu ſehr nachgegeben hätte. Seine Dramen ſind Verirrungen, ſind Ausgeburten einer allzugeſpannten Phantaſie; aber man wird zugeben müſſen, daß nur ein ſehr begabter Geiſt ſo habe irren können.

Von ſeiner Neigung zu dem Außerordentlichen geleitet, hat Monroy ſich mit Vorliebe der Schilderung von wilden Leidenſchaften, von Ausbrüchen der frevelnden Begier zugewendet. Seine Schauſpiele bieten in dieſer Hinſicht der Kritik, welche vom Geſichtspunkte der Moral ausgeht, ſcheinbar große Blößen dar; wir ſagen ſcheinbar, denn nach richtiger Anſicht möchte die kühne Darſtellung der ſinnlichen Ausſchweifungen, wie ſie uns hier in großartiger Nacktheit und ohne Lüſternheit entgegentritt, nur für eine verdorbene Phantaſie etwas Anſtößiges haben. Wichtiger und vielleicht nicht ganz zu beſeitigen iſt der Vorwurf, daß er der den ſüdlichen Völkern eigenen Rachſucht, welche noch heute in Italien und Spanien die Mordthaten ſo ſehr vervielfältigt, geſchmeichelt, daß er die Bewunderung der Zuſchauer für glänzende Tapferkeit ohne Rückſicht auf deren Motive, für Verbrechen und blutige Thaten in Anſpruch genommen habe. Wir enthalten uns über dieſen Punkt weiterer Bemerkungen, und wollen die hierher gehörigen Stücke des Monroy rein als poetiſche Ge-

mälde von Leidenſchaften und Verirrungen, wie ſie bei den Südländern nicht ſelten ſind, anſehen. Von dieſem Standpunkte aus können wir unſere Bewunderung nicht zurückhalten. In El mas valiente Andaluz wird die furchtbare Einſamkeit der Gebirge und in ihr das blutige Treiben der Räuberbanden mit lebendigſter und entſetzlicher Wahrheit geſchildert, und das Widerſtrebende, was in einem ſolchen Vorwurfe liegt, verſchwindet vor der Großartigkeit der Auffaſſung, vermöge deren der Held bis zu einem gewiſſen Grade unſere Sympathie gewinnt; ſeine Tapferkeit und ſeine Seelengröße und dabei der Drang der Umſtände, welcher ſeine Waffen gegen die bürgerliche Geſellſchaft und die Obrigkeit kehrt, ſind ſo groß, daß man gezwungen wird, momentan für den Geächteten Partei zu nehmen und die Blutrache, die er wegen ſeiner gemordeten Verwandten und Freunde nimmt, zu rechtfertigen. Und mit welcher Meiſterhand iſt das Leben der Banditen, iſt die an's Wunderbare gränzende Tapferkeit, mit welcher ſie ganzen Heeren von Häſchern widerſtehen, geſchildert! Aehnliches wiederholt ſich in Lo que puede el desengaño; daß der Held dieſes Stücks zuletzt durch eine Art von Wunder gerettet wird, indem das vom Rumpfe getrennte Haupt eines von ihm Ermordeten mahnende Worte der Buße an ihn richtet, darf nicht befremden; denn wir haben hier im Grunde nur eine äußerlich dargeſtellte Entbindung des guten Elementes, das, wie man von Anfang an ſah, in ſeinem Charakter ſchlummerte.

In Las mocedades del Duque de Ossuna ſind die ausſchweifenden Liebesabenteuer und ſonſtigen übermüthigen Streiche eines jungen ſpaniſchen Magnaten mit höchſter dramatiſcher Lebendigkeit geſchildert. Wir wollen dieſes Stück nicht gänzlich von dem Tadel einer übergroßen Licenz in ſitt-

licher Beziehung freiſprechen, aber es iſt gewiß, daß dieſe Dinge in jener Zeit, wo man die Prüderie und die conventionelle Sitte der unſerigen nicht kannte, mit unbefangenem Auge angeſehen wurden; überdies verſöhnen die vielen glänzenden Eigenſchaften dieſes Herzogs von Oſſuna und der überall durchblickende edle Kern ſeiner Seele mit den Ausſchweifungen, zu denen ihn ſein Temperament fortreißt; man fühlt überall, daß er nach Austobung ſeines Jugendübermuthes eine Zierde ſeines Volkes ſein werde. Es ſei vergönnt, hier eine Scene dieſes Drama's, ihrer Curioſität wegen, einzuſchalten. Der Herzog von Oſſuna befindet ſich in Frankreich und verſpürt Luſt, zu ſehen, wie es denn mit dem franzöſiſchen Theater beſchaffen ſei. Er tritt in ein Schauſpielhaus und man erblickt ihn in einer Loge, wobei offenbar die wirklichen Apoſentos des Corral's benutzt wurden.

Herzog (in der Loge). Wie viel Volk hier verſammelt iſt! Es muß eine berühmte Comödie ſein.

Don Miguel. Was läßt ſich von franzöſiſchen Comödien erwarten, die, wie ich höre, alle in Proſa ſind!

Carrillo. Ja, im ſüßen Style der Poeſie kommt keine Nation den Spaniern gleich.

Herzog. Allerliebſte Damen!

Don Miguel. Das Schauſpiel wird gleich anfangen; eben iſt König Heinrich eingetreten.

König (in einer anderen Loge). Auf ſolche Art zerſtreue ich mich von den Sorgen der Regierung.

(Auf der Bühne erſcheint ein Chor von franzöſiſchen Muſikern. Der Geſang, welcher ihnen in den Mund gelegt wird, iſt in einem Kauderwelſch, in dem nur einige wirklich franzöſiſche Worte vorkommen. Sodann treten zwei Franzoſen, ein Herr und ein Diener, auf.)

Diener (auf der Bühne). Alſo, Monſieur de Boli, Ihr wollt gegen den König von Spanien in's Feld rücken?

Franzoſe. Ja, und den Tod meines Vaters rächen, der bei St. Quentin geblieben iſt.

Diener. Die Spanier bilden ſich wegen ihres Indiens ſehr viel ein.

Franzoſe. Und doch haben ſie nie eine ruhmvolle That vollbracht.

Mehrere Spanier (in den Logen). Seht Ihr, wie der Herzog plötzlich blaß wird?

Ein anderer Spanier. Geht es uns Allen nicht ebenſo?

Franzoſe. Der König von Spanien bildet ſich ein, der Erſte zu ſein; aber da täuſcht ihn ſein Dünkel, denn er verdient nicht einmal, Vaſall des Königs von Frankreich zu ſein.

Herzog (in der Loge). Du lügſt, Gavacho [106]), und alle Zuhörer lügen, wenn ſie Dir glauben. (Er ſtürzt auf die Bühne und fällt über die Schauſpieler her, auch im Patio greifen die dort anweſenden Spanier die Franzoſen an.)

Herzog. Was kümmert's mich, ob der König zugegen iſt! Kein Franzoſe ſoll am Leben bleiben!

König. Nein, das iſt unerhört!

Ein Spanier (im Patio). D'rauf, tapferer Jüngling! Wir wollen unterdeß hier im Parterre Rache für die Kränkung nehmen.

Der Schauſpieler (hinter der Scene). Weh' mir! er bringt mich um!

Carillo. Alles geräth in Aufruhr! (Tumult im ganzen Schauſpielhauſe.)

[106]) Ein noch heut zu Tage in Spanien bekannter Schimpfname der Franzoſen.

König. Sah man je ſolche Tapferkeit?

Herzog. Elende, ich will Euch Reſpekt vor dem König von Spanien beibringen! Kein Menſch in ganz Paris ſoll am Leben bleiben!

König. He! Wachen, ergreift ſie! (Die Spanier kämpfend ab.) Die Tapferkeit dieſes kühnen Jünglings ſetzt mich in Erſtaunen! Wie muthig und verwegen er ſich bei dem Angriff zeigte! Wer ſelbſt in der Ferne die Ehre ſeines Königs ſo vertheidigt, welche Wunder der Tapferkeit muß der erſt in deſſen Gegenwart vollbringen!

Auch die übrigen Schauſpiele dieſes Dichters wird man, wie wenig ihre dramatiſche Geſtaltung auch ſtrengen Kunſtforderungen Genüge leiſtet, doch wegen der vielen trefflichen Züge und frappanten, wenn gleich nicht ſelten auf Koſten der Wahrſcheinlichkeit herbeigeführten, Situationen nicht ohne Befriedigung leſen. In Los tres Soles de Madrid und El encanto por los zelos hat Monroy ſich in das Reich des ausſchweifendſten Wunderbaren geſtürzt; aber auch in den Luſtſpielen aus dem Kreiſe des gewöhnlichen Lebens, wie z. B. La alameda de Sevilla, El ofensor de si mismo, liebt er das Phantaſtiſche und Seltſame. Ein beſonderes Merkmal, an dem ſie zu erkennen ſind, beſitzen ſeine Stücke der letzteren Gattung noch in dem übertriebenen Ton der romantiſchen Galanterie, der in ihnen vorherrſcht und auf ihr Geburtsland, Andaluſien, zurückweiſt, wo ſich, nach Alarcon, die Liebesſchwärmereien des Amadis am längſten erhielten [107]).

[107]) Bien se vé que venis
Al uso de Andalucia,
Donde viven todavia
Las finezas de Amadis.
Comedias de Alarcon I., pag. 115.

Juan Bautiſta Diamante,

Ritter des Ordens des heiligen Johannes von Jeruſalem, ein um die Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts ſehr beliebter Theaterdichter. Ein Theil ſeiner dramatiſchen Werke erſchien geſammelt zu Madrid in den Jahren 1670 und 1674[108]). Es finden ſich unter denſelben Schauſpiele von allen Gattungen, und, wenn auch vieles flüchtig Hingeworfene und Mittelmäßige, ſo doch Einiges, was unſere Aufmerkſamkeit in Anſpruch nehmen darf. Beſonders glücklich war Diamante in Darſtellungen aus der ſpaniſchen Geſchichte, und auf dieſer Bahn ſind nur wenige Dichter mit gleichem Erfolge in die Fußſtapfen des Lope de Vega getreten. Vor allen häufig iſt ſein Cid, oder wie der ſpaniſche Comödientitel heißt, El Honrador de su padre, genannt worden, und auch in Frankreich hat man die auffallende Uebereinſtimmung dieſes Stückes mit dem Cid des Corneille bemerkt[109]). Dieſe Uebereinſtimmung iſt nicht allein in vielen einzelnen, durch das Drama zerſtreuten Paſſagen, ſondern in ganzen Scenen, welche faſt wörtliche Ueberſetzung ſind, ſo groß, daß die Entlehnung offen zu Tage liegt[110]). Wir müſſen unſere früher ausgeſprochene Meinung,

[108]) Comedias de D. Juan Bautista Diamante, del Abito de San Juan, Prior y comendador de Moron. Madrid 1670 und 1674. Dos tomos.

[109]) Voltaire in ſeinem Commentar über Corneille erwähnt zwar den Diamante, ſchweigt aber über den hier in Rede ſtehenden Punkt; dagegen hat der Abbé Arnaud denſelben ſchon im vorigen Jahrhundert im 2ten Bande der Gazette littéraire de Paris in's hellſte Licht geſetzt.

[110]) Es gebricht uns an Raum, dies hier in ſeiner ganzen Ausdehnung nachzuweiſen, und wir machen nur Beiſpiels halber auf die zweite Hälfte des erſten Aktes aufmerkſam; dieſe, nämlich die Scene zwiſchen Diego und dem Grafen, die darauf folgende zwiſchen Erſterem und ſei-

daß in dieſem einzigen Falle ausnahmsweiſe ein Spanier einem Franzoſen verpflichtet ſein möge, hiermit zurücknehmen. Dieſe Meinung gründete ſich auf den Umſtand, daß wir keine Kunde über Diamante aufzufinden vermochten, welche über die Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts hinaufreichte[111]). Bei näherer Prüfung des Honrador de su padre hat ſich uns aber nun die Ueberzeugung aufgedrängt, daß dieſes Stück zu ſehr die Züge eines Originalwerks trage und zu durchgehends im ſpaniſchen Nationalſtyl gehalten ſei, als daß man an Nachahmung eines ausländiſchen Vorbildes denken könnte; und dieſer innere Grund erſcheint als genügend, um auch ohne entſprechende äußere Daten die Abfaſſung vor das Jahr 1636, in welchem Corneille's Cid erſchien, zu ſetzen. Die franzöſiſche Tragödie ſtellt ſich hiernach als eine Compilation aus Diamante und Guillen de Caſtro dar. Der Umſtand, daß Corneille ſeine Verpflichtung gegen unſeren Dichter verſchweigt, beweiſt nichts gegen die obige Annahme; auch das Geſtändniß, daß er den Guillen de Caſtro benutzt habe, hatte er ſich erſt abnöthigen laſſen. — In Bezug auf den Werth des Honrador de su padre müſſen wir unſer früheres Urtheil, das aus flüchtigerer Betrachtung hervorgegangen

nem Sohn, und endlich der Monolog Rodrigo's ſind in dem ſpaniſchen und franzöſiſchen Stücke faſt Wort für Wort identiſch; dabei muß ausdrücklich bemerkt werden, daß dieſe Aehnlichkeit nicht etwa aus der gemeinſamen Benutzung des Guillen de Caſtro herrühren kann, denn bei Letzterem ſind die genannten Scenen ganz verſchieden.

[111]) Da mir von der großen älteren Sammlung ſpaniſcher Comödien, welche den Titel Comedias de diferentes Autores führt und von welcher ſchon 1636 zu Valencia ein 29ſter Theil erſchien, nicht die ganze Reihe, ſondern nur einzelne Theile bekannt ſind, ſo bleibt noch die Vermuthung offen, daß ſich für Diamante's früheres Auftreten auch ein äußeres Zeugniß finden werde.

war, gleichfalls modificiren. Allerdings hat dieſes Drama nicht den zauberiſchen Farbenſchimmer der Poeſie, nicht jene jugendliche Friſche und Gluth, wie die Mocedades del Cid, allein in dem lebendigen Organismus der ganzen Compoſition, in der überdacht kunſtvollen Anordnung des Stoffs, wo nirgends eine müſſige Einzelheit den ſchnellen Fortſchritt ſtört, beſitzt es einen Vorzug, deſſen das Drama des Guillen de Caſtro vielleicht nicht in gleich hohem Grade theilhaftig iſt, und auf der andren Seite wird doch auch ein eigenthümlich glänzendes Colorit nicht vermißt. — Als eine Fortſetzung des vorigen, welche die ſpäteren Thaten des Cid darſtellt und mehrfach mit dem zweiten Theil der Mocedades correſpondirt, iſt El cerco de Zamora zu betrachten. Uebrigens muß bemerkt werden, daß dieſe Schauſpiele die des Guillen de Caſtro nicht in den Hintergrund gedrängt, ſondern daß vielmehr die letzteren ſich vorzugsweiſe auf der Bühne behauptet haben.

In El Hercules de Ocaña hat Diamante den berühmten Raufbold Cespedes, der durch ſeine beinahe unglaubliche Kraft und Tapferkeit ein Liebling der Spanier und gleichſam eine mythiſche Perſon ihrer Sage geworden war, zum Helden gewählt. Dieſes Stück zeigt nur eine loſe verknüpfte Scenenfolge ohne eigentlich dramatiſche Rundung, und der Dichter hat hier, wie noch in mehreren, Werken, z. B. in El valor no tiene edad und El defensor del peñon eine Art der Compoſition wieder aufgenommen, wie die verfeinerte Kunſt des Calderon ſie ſich nicht mehr geſtattete. Wir wollen dieſe Weiſe gegen die Angriffe einer rigoriſtiſchen Kritik nicht unbedingt vertheidigen, aber es ſcheint uns, daß dieſelbe mit dem Geiſte des Volksſchauſpiels recht wohl harmonirt; jedenfalls wird man die genannten Schauſpiele wegen der Lebendigkeit, mit

welcher ſie das Sein und Treiben des ſpaniſchen Volks während ſeiner glorreichen Periode ſchildern, mit Theilnahme und Genuß leſen; vorzüglich erfreut auch die lebenvolle Charakteriſtik und die natürliche, ſich in zwangloſer Bewegung ergießende Sprache.

Diamante's Judia de Toledo behandelt denſelben Stoff, den wir ſchon aus Lope's Paces de los Reyes kennen. „Jede Primadonna des ſpaniſchen Theaters — ſagt Signorelli — lernt, um ihr Talent glänzen zu laſſen, die Rolle der Jüdin von Toledo in Diamante's Stück dieſes Namens. Die Handlung fällt in die Regierung Alfonſo's VIII. von Caſtilien, der ſieben Jahre lang ein Liebesverhältniß mit einer Toledaniſchen Jüdin unterhielt. Das Drama beginnt damit, daß Rahel den König anfleht, ein Dekret zurückzunehmen, durch welches er die Verbannung der Juden aus Spanien angeordnet hat; dann ſchildert es die entſtehende und immer wachſende Liebe zwiſchen den Beiden, und den Schluß bildet endlich der Tod Rahels durch die Hand der aufrühreriſchen Caſtilianer. Die Seltſamkeiten des Styls, die Unregelmäßigkeit, die Bouffonerien inmitten der tragiſchen Auftritte vermögen die Energie und Wahrheit in der Malerei der Leidenſchaften und der Charaktere des von Liebe geblendeten Alfonſo und der eben ſo ehrſüchtigen als verliebten Rahel nicht zu verdunkeln.“

Es iſt unſere Abſicht, künftig nur ſelten der geiſtlichen Comödien Erwähnung zu thun, weil dieſes Gebiet ſchon ſo vielfach betrachtet worden iſt; dennoch können wir nicht umhin, auf Diamante's Magdalena de Roma aufmerkſam zu machen. Dem, deſſen Sinn durch die ſogenannte Aufklärung unſerer Tage gegen die Poeſie des Katholicismus abgeſtumpft iſt, wollen wir es nicht an Sinnen ſein, die Vorzüge dieſes

Stückes anzuerkennen; aber wir empfehlen daſſelbe allen Denen, welche wahre Dichtung auch noch unter fremdartiger Hülle zu würdigen wiſſen. Mit allen ſeinen Auswüchſen und ſeinem übertriebenen Viſionsweſen zeigt dies Drama in höchſt glänzender Weiſe, welche Mittel zu poetiſchen Effekten den ſpaniſchen Dichtern durch die, ihnen von dem Glauben geſtattete und auf der Bühne tolerirte, Verbindung der gemeinen Wirklichkeit mit den erhabenſten Wundern der Religion dargeboten waren.

Antonio de Mendoza.

Antonio Hurtado de Mendoza ſtammte von einer edlen, in den Gebirgen von Burgos einheimiſchen Familie. Er that ſich ſchon bei Lebzeiten des Lope de Vega als dramatiſcher Dichter hervor [112]), und eins ſeiner vorzüglichſten

[112]) In dem Laurel de Apolo wird ihm folgendes Lob geſpendet:

La gran montaña, en quien guardada
La fe, la sangre y la lealtad estuvo,
Que limpia y no manchada
Mas pura que su nieve la mantuvo,
(Primera patria mia)
A Don Antonio de Mendoza envia,
Aquel famoso Hurtado
De las Musas, que al monte de Helicona
De las montañas trasladó el cuidado,
Que tan vivos espiritus corona,
A quien Apolo Delphico previene
Tantos laureles como letras tiene
Todo discurso, que su mano escribe,
De las altas ideas que concibe.
Bizarro ingenio dulcemente grave,

Stücke, El Galan sin dama, ſcheint ſchon um das Jahr 1620 geſchrieben worden zu ſein; (es heißt darin nämlich:

Es mas facil que se tope
En el mundo á cada paso
Un Plauto, un Virgilio, un Taso
Que en muchos siglos un Lope!
Avrá escrito novecientas
Comedias —

wir wiſſen aber, daß die Zahl von Lope's Comödien ſich 1620 ſchon auf mehr als neunhundert belief). Ohne Zweifel war es vornämlich das poetiſche Talent des Mendoza, welches demſelben eine Stelle in der unmittelbaren Umgebung Philipp's IV. verſchaffte. Er wurde zum Privatſecretair dieſes Monarchen und zum Mitgliede des oberſten Rathes der Inquiſition ernannt, und erhielt als Zeichen der königlichen Gunſt die Comthurwürde von Zurita im Orden von Calatrava. Die Zahl ſeiner dramatiſchen Werke iſt im Vergleich mit der Fruchtbarkeit anderer ſpaniſcher Theaterdichter nicht groß, und beläuft ſich, wie es ſcheint, nur auf acht Comödien [113]).

Raro maestro del hablar süave,
Gallardo en prosa y verso,
Conceptuoso, facil, puro y terso,
Que con la vida de la Virgen bella
Al lado de su Sol parece estrella.

[113]) Sechs derſelben ſtehen in folgender Sammlung von Mendoza's Werken: Obras liricas y comicas, divinas y humanas del canoro cisne, el mas pulido, mas asseado y el mas cortesano Cultor de las Musas castellanas D. Antonio Hurtado de Mendoza. Madrid 1728. Es iſt dies ein Wiederabdruck einer ſchon im ſiebzehnten Jahrhundert erſchienenen, aber mir unbekannt gebliebenen, Ausgabe. Die darin enthaltenen Schauſpiele ſind: Querer por solo querer. No ay amor donde ay agravio. El marido hace muger y el trato muda cos-

Dieſelben zeigen ein ſehr gewandtes und leicht bewegliches Talent, aber nicht den Schwung des Gedankens und der Phantaſie, der dem großen Dichter eigen iſt; ſie ergötzen, aber ſie reißen nicht mit ſich fort. Seine größte Stärke entfaltet Menodza im Komiſchen; in El Galan sin dama und Cada loco con su tema hat er lächerliche Charaktere in großer Wahrheit mit überall hervorſtrahlendem innerem Leben und mit einer Individualität gezeichnet, wie ſie nur aus der feinſten Beobachtung hervorgehen konnte. Man kann dieſe Luſtſpiele denen, welche den ſpaniſchen Comödiendichtern Menſchenkenntniß und treffende Schilderung der menſchlichen Schwächen und Thorheiten abſprechen, als prägnante Beweiſe des Gegentheils hinhalten; in der That wüßten wir nicht, daß die genannten Stücke in dieſer Rückſicht hinter den beſten des Molière zurückſtänden. Zugleich führt die Intrigue, welche den Charakteren zum Träger dient, die luſtigſten Situationen herbei; ein ſprudelnder Witz umgaukelt das Ganze und der Dialog iſt von größter Behendigkeit. Mehr reine Intriguenſpiele mit Hintanſetzung der Charakteriſtik ſind Los riesgos que tiene un coche und El trato muda costumbre; auch hier bewegt ſich die Handlung mit großer Leichtigkeit und Anmuth, und die Dispoſition des Plans läßt in der kunſtvollen Ineinanderfügung der Scenen nichts zu wünſchen übrig. — Für das Tragiſche reichten die Kräfte des Mendoza nicht aus, und das Bewußtſein hiervon hat ihn wohl beſtimmt, es mit einem einzigen Verſuche darin bewenden zu laſſen. Dieſer Verſuch iſt No ay Amor donde ay agravio, ein Drama,

tumbre. Los empeños del mentir. Mas merece quien mas ama Cada loco con su tema y el Montañes Indiano. Entremes de Micer Palomo; es fehlen aber: El galan sin dama und Los riesgos que tiene un coche.

das in ſeiner Fabel viele Aehnlichkeit mit dem Arzt ſeiner Ehre hat, aber vielleicht früher geſchrieben iſt, als die Calderon'ſche Tragödie. Ein Mädchen, das, während ihr Geliebter abweſend iſt, von einem zudringlichen Galan beſucht wird, ſieht ſich, da ihr Vater darüber zukommt, von Letzterem gezwungen, dem Beſucher ihre Hand zu reichen. Später, als ihr Geliebter zurückkehrt, erwacht die alte Neigung wieder in ihrer ganzen Stärke. Schon iſt der Plan zur Flucht gefaßt, als der Ehemann, der Verdacht geſchöpft hat, das ehebrecheriſche Paar überraſcht und ſeiner Rache opfert. An die Tiefe, mit welcher Calderon und auch Rojas ähnliche Stoffe aufgefaßt haben, iſt hier nicht zu denken. — Mehrere andere Stücke des Mendoza ſind Feſtſpiele für das Buen-Retiro-Theater und, wie es zu dieſem Zwecke erwünſcht ſein mußte, auf viel Theaterpracht berechnet.

Alvaro Cubillo de Aragon.

Nach Nicolas Antonio aus Granada gebürtig. Seine Geburt muß in die erſten Jahre des ſiebzehnten Jahrhunderts, wenn nicht noch in die letzten des vorhergehenden fallen, denn der genannte Bibliograph führt ein Werk von ihm an (La Curia Leonina), deſſen zweiter Theil ſchon 1625 zu Granada erſchienen ſein ſoll. Ueber Cubillo's Lebensverhältniſſe ſind wir von aller Kunde entblößt. Seine Fruchtbarkeit im dramatiſchen Fache ſcheint ſehr groß geweſen zu ſein. Ein Theil ſeiner Schauſpiele wurde mit anderen Werken von ihm zuſammen gedruckt unter dem Titel: El Enano de las Musas, Madrid 1654 [114]). In der Dedication dieſes Bandes

[114]) Der vollſtändige Titel iſt: El Enano de las Musas, Comedias y obras diversas de Alvaro Cubillo de Aragon. Madrid 1654. Die darin enthaltenen Schauſpiele ſind folgende:

ſagt er, er habe mehr als hundert Comödien verfaßt, beklagt ſich aber, daß viele derſelben von betrügeriſchen Buchhändlern mit den Namen anderer Dichter bezeichnet worden ſeien; ſo ſei der Señor de noches buenas dem Antonio de Mendoza zugeſchrieben worden, es zieme ſich aber nicht, daß der Name eines großen Mannes, der ſo Ausgezeichnetes hervorgebracht, durch die Aufbürdung fremder Thorheiten in Mißkredit gebracht werde.

Die dramatiſchen Werke des Alvaro Cubillo offenbaren kein eminentes Genie, aber eine ſchöne Naturanlage, die ſich fleißig nach den beſten Muſtern ausgebildet hat; keine überſchwänglich reiche Phantaſie, aber doch eine Erfindungsgabe, welche ausreichte, um ſeine Compoſitionen mit einer hinlänglich intereſſanten Handlung zu verſehen. Wenn es ihnen an hervorragender Originalität gebricht, ſo erfreuen ſie doch durch die geſchickte und kunſtvolle Verarbeitung des Stoffs, den wohl überdachten Plan und die große Cultur der Darſtellung; und ſie haben überdies eine ganz beſondere Eigenthümlichkeit, die ſie inmitten der übrigen Bühnendichtungen der Spanier auszeichnet. Es iſt dies eine gewiſſe anziehende Weichheit und Milde des Gefühls, welche die edle Seite des Menſchenherzens mit großer Wärme aufzufaſſen weiß. Alvaro Cubillo ſcheint ein zartes, beinahe weibliches Gemüth beſeſſen zu haben, das vor der energiſchen Darſtellung der Leidenſchaften zurückbebte, dagegen die Seele, und namentlich die des Weibes, gerne in ihren ſanften Regungen belauſchte und ſich mit be-

La honestidad defendida de Elisa Dido. Los triunfos de San Miguel El rayo de Andalucia. Los desagravios de Christo. El invisible principe del baul. Los muñecas de Marcela. El Señor de noches buenas. El Amor como ha de ser. La tragedia del Duque de Verganza.

ſonderer Neigung dem Anmuthigen und Lieblichen, der Schilderung inniger, hingebender Liebe widmete. Dieſem Kreiſe gehören ſeine beſten Werke an, als welche namentlich **Las muñecas de Marcela** und **La perfecta casada** zu bezeichnen ſind. In dem erſten dieſer Stücke iſt mit großer Feinheit das erſte Aufkeimen des Liebesgefühles in dem Herzen eines eben zur Jungfrau aufblühenden Kindes geſchildert, es liegt über dem Bilde dieſer Marcela der Hauch einer zarten ſchwärmeriſchen Sentimentalität, der doch wieder von friſcher Lebensfreude und Naivetät durchdrungen wird und eine ungemein anziehende Wirkung ausübt. Mit gleicher Holdſeligkeit iſt die Heldin des zweiten der genannten Schauſpiele ausgeſtattet; die göttliche Geſinnung, die Reinheit des Herzens und der Sitte, die in Verſuchung, Erniedrigung und Verkennung immer heller ſtrahlt, ſind vielleicht nie ſo verherrlicht worden. Beiden Dichtungen den Stempel der Vollendung aufzudrücken, dient der ſchöne, klare Strom der Sprache, die Lieblichkeit und gefällige Harmonie des Versbaues. — Auch wo pſychologiſche Schilderungen nicht ſo in den Vordergrund geſtellt ſind, liebt Alvaro Cubillo es, die ſittliche Stärke, die ausharrende Geduld im Unglück, die Treue und aufopfernde Hingebung in Liebe und Freundſchaft hervorzuheben, und er thut dies in einer Weiſe, die ihm vor der Mehrzahl ſeiner Zeitgenoſſen ganz vorzugsweiſe angehört, indem er die unmittelbare Sprache der Empfindung redet und ſo eine tiefere Rührung erweckt, als wenn er, wie die meiſten anderen Spanier, das Gefühl erſt durch den Verſtand und die Phantaſie hindurchgehen ließe. In dieſer Beziehung ſei noch auf das ſchöne und ergreifende Drama **El Amor como ha de ser** verwieſen. — Unter den übrigen Schauſpielen unſeres Dichters, in denen freilich die hervorgehobene Eigenthümlichkeit weniger ſichtbar iſt und die mehr

in den allgemeinen Charakter der ſpaniſchen Bühnenſtücke übergehen, ſeien noch folgende genannt. El invisible principe del baul, ein geiſtvoll erſonnenes, wahrhaft humoriſtiſches Luſtſpiel, das ſich etwa dem Amar por señas des Tirſo de Molina vergleichen läßt. — El vencedor de si mismo, aus dem Sagenkreiſe Karl's des Großen. — Los desagravios de Christo, die Zerſtörung von Jeruſalem durch Titus. — El Conde de Saldaña, zwei Theile; vielleicht die beſte Behandlung der Geſchichte des Bernardo de Carpio und diejenige, welche ſich am längſten auf der Bühne behauptet hat. — El Rayo de Andalucia; der Held iſt der vielgefeierte Baſtard Mudarra.

Juan de la Hoz[115]).

Juan de la Hoz Mota, aus einer in Burgos anſäſſigen Familie ſtammend, wurde im Jahre 1620 zu Madrid geboren, erhielt im Jahre 1653 das Ritterkleid von St. Jago, dann die Stelle eines Regidor's von Burgos und zuletzt die eines Präſidenten des Vermögensraths von Caſtilien. Er lebte noch bis gegen das Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts. Unter den vielfachen Geſchäften, welche ihm die hohen Aemter, die er bekleidete, aufbürdeten, fand er noch Muße zu dichteriſchen Arbeiten. Seine Dramen ſind jedoch nicht zahlreich. Vorzüglichen Ruhm hat ihm El castigo de la miseria erworben. Dieſe Comödie wurde in der Zeit, als man treffende Geißelung beſtimmter Schwächen und Laſter für die weſentlichſte Eigenſchaft eines guten Luſtſpiels erklärte, als eins der beſten Erzeugniſſe der ſpaniſchen Bühne angeprieſen; die Kunſtan-

[115]) Hijos ilustres de Madrid por Baëna.

ſicht der Gegenwart, welche in dieſer Hinſicht noch andere Anforderungen ſtellt, kann dieſem Urtheil nicht beitreten und höchſtens die Luſtigkeit einiger Situationen ſo wie die Eleganz der Sprache rühmen; der Charakter des ſchmutzigen Geizhalſes Don Marcos, eines zehnfachen Harpagon, kann nur Widerwillen erregen, und die Intrigue, wie eine ſchlaue Abenteurerin ihn durch die Vorſpiegelung unermeßlicher Reichthümer, die ſie beſitze, in ihren Netzen fängt, iſt von ziemlich gewöhnlichem Schlage. Ein ungleich höher ſtehendes Schauſpiel von La Hoz iſt **El Montañes Juan Pascual y primer Asistente de Sevilla.** Wir dürfen nicht verſäumen, den Inhalt dieſes merkwürdigen Stückes anzugeben. König Pedro der Rechtspfleger, oder nach dem bekannteren Ausdruck der Grauſame, hat ſich auf der Jagd in der Umgegend von Sevilla verirrt. Ein Greis, dem er begegnet und dem er ſich nicht zu erkennen gibt, bietet ihm für die Nacht ein Unterkommen in ſeinem Hauſe an und führt ihn in eine einfache, aber geräumige und von Wohlhabenheit zeugende Wohnung. Bald entſpinnt ſich zwiſchen Beiden eine lebhafte Unterhaltung, und der Wirth, der ſich als einen zwar nicht adligen, aber aus alt-chriſtlichem Geſchlechte entſproſſenen Grundbeſitzer, Namens Juan Pascual, zu erkennen gibt, ſpricht ſich mit größtem Freimuth ebenſo über die Fehler des Königs, wie über die Unruhen, die ſein Reich zerrütten, aus. Die Haupturſache dieſer Zerrüttung ſieht er in dem Mangel einer weiſe gehandhabten Gerechtigkeit. „Eine Züchtigung, ſagt er, erweckt eine heilſame Furcht, eine Hinrichtung iſt eine nützliche Lehre; aber wenn das Schwert immer erhoben und mit Blut befleckt iſt, ſo verwandelt ſich der Zorn, den man gegen die Schuldigen empfinden ſollte, in Mitleid, und daraus entſtehen Unzufriedenheit und Unruhen. Die Gerechtigkeit iſt ein Attribut der

Gottheit und, ſo wie dieſe, müſſen diejenigen, welche ſie ausüben, Achtung, aber keinen Abſcheu einflößen. Wenn der König einen Mann wie mich an ſeiner Seite hätte, um mit Eifer über ſeinen Ruhm und über das Wohl des Staates zu wachen, ſo würde Sevilla bald beruhigt ſein.“ Pedro hat dieſen Reden mit geſpannter Aufmerkſamkeit und mit Wohlgefallen zugehört. Das Eintreten einiger Ritter von ſeinem Gefolge läßt den Juan Pascual erkennen, wer der Gaſt iſt, mit dem er ſich ſo vertraulich unterhalten hat. Der König aber ſpricht den Wunſch aus, ſein Wirth, deſſen Weisheit und Charakter-Unabhängigkeit ihm Achtung eingeflößt habe, möge die Stelle als Aſſiſtente oder erſte Magiſtratsperſon von Sevilla annehmen. Juan Pascual macht anfänglich einige Schwierigkeiten wegen der Annahme des ihm angebotenen Poſtens, allein Pedro läßt nicht ab, in ihn zu dringen.

Juan Pascual. Aber bedenkt wohl, Señor, ich bin hartnäckig, und einen Rechtsſpruch, den ich einmal gefällt habe, werde ich ſelbſt auf höheren Befehl nicht zurücknehmen.

König. Alles, was Ihr anordnet, werde ich gutheißen.

Juan Pascual. Wiſſet wohl: wen ich ſchuldig befinde, den werde ich züchtigen und dabei keine Ausnahme machen, noch erlauben, daß man die Strenge des Geſetzes durch irgend eine Ausflucht umgehe.

König. Ihr braucht ſelbſt mein eigenes Haus nicht zu verſchonen. Iſt es genug?

Juan Pascual. Nun wohl, wenn es nicht anders ſein kann, ſo nehme ich die Stelle an.

In den ihm beſtimmten Poſten eingeſetzt, wird Juan Pascual durch die Energie ſeiner Juſtizverwaltung, durch die Weisheit und Mäßigung ſeiner Gerechtigkeitspflege bald der Schrecken der Verbrecher und die Hoffnung aller Wohlgeſinn-

ten. Ganz Sevilla gewinnt ein anderes Anſehen; aber der Aſſiſtente hat nicht allein mit den Uebelthätern zu thun, auch der König ſelbſt macht ihm zu ſchaffen, denn Pedro erſcheint in dieſem Stücke nicht, wie bei Calderon und Moreto, vorzugsweiſe als Rechtspfleger, ſondern mehr mit den düſtern Zügen eines argwöhniſchen und launenhaften Tyrannen. Immer glaubend, daß ſeine Gegner, ja ſeine Verwandten ſelbſt mit verrätheriſchen Plänen gegen ihn umgehen, will er ſein Leben durch ihren Tod zu ſichern ſuchen; das Blut ſeiner Nebenbuhler ſoll ihm einen günſtigeren Erfolg in ſeinen Liebesintriguen verſchaffen; in anderen Augenblicken aber will er wieder Schuldige, die der Aſſiſtente verdammt hat, befreien. Juan Pascual, immer pflichtgetreu und gewiſſenhaft, aber doch zugleich geſchmeidig, weiß indeſſen den ungeſtümen Tyrannen, in welchem trotz aller Wildheit ſeines Charakters noch ein Reſt von Gerechtigkeit geblieben iſt, gewöhnlich im Zaum zu halten und ſeiner beſſeren Einſicht unterwürfig zu machen. Um dieſes Motiv, um die Conflicte zwiſchen der Unterthanenpflicht und der Gerechtigkeit, in welche Juan Pascual geräth, und um die Art, wie er ſich durch Charakterfeſtigkeit und Gewandtheit aus den unzähligen Schwierigkeiten ſeines Amtes zu ziehen weiß, dreht ſich nun das Stück, deſſen faktiſches Hauptintereſſe ſich an Folgendes knüpft. Don Pedro faßt, ſeiner Liebe für Maria Padilla vergeſſend, eine lebhafte Neigung zu Juan Pascual's eigener Tochter, und macht den Verſuch, ſich bei Nacht in die Wohnung des Aſſiſtenten einzuſchleichen. Als ihm ein Diener den Eintritt wehren will, ſtößt er dieſen mit dem Dolche nieder, entrinnt aber, bevor die Nachbaren, durch den Lärm geweckt, herbeikommen. Niemand weiß, wer der Mörder ſei. Juan Pascual läßt alle Bewohner der Straße, in welcher das Verbrechen begangen

worden iſt, verhaften, vermag aber nichts herauszubringen; nur eine alte Frau, die noch ſpät bei'm Schein einer Lampe an ihrem Fenſter gearbeitet hat, entdeckt, daß ſie den König erkannt habe. Der Aſſiſtente legt ihr tiefſtes Schweigen auf, und leitet das gerichtliche Verfahren in gewohnter Form ein; der König aber befiehlt ihm mit boshafter Ironie, nichts zu vernachläſſigen, um den Schuldigen zu entdecken und ihn, ohne Rückſicht auf ſeine Perſon, nach aller Strenge des Geſetzes zu beſtrafen. Juan Pascual wird hierdurch in keiner Art außer Faſſung gebracht; nach kurzer Friſt zeigt er dem Könige an, die Unterſuchung ſei beendigt, der Schuldige entdeckt, und zwar ſei das Verbrechen von einem jener hochſtehenden Männer begangen worden, für welche man bisweilen die Geſetze zum Schweigen bringe; es möchte daher wohl beſſer ſein, die Sache ruhen zu laſſen. Pedro hat durch die Unterbeamten des Aſſiſtenten in Erfahrung gebracht, daß dieſer Alles wiſſe; er iſt daher um ſo begieriger, zu ſehen, auf welche Art er ſich aus der Verlegenheit ziehen werde, und verlangt nochmals, daß der Gerechtigkeit ihr Lauf gelaſſen werde. Juan Pascual, der ſich nur durch einen förmlichen Befehl vor dem Zorn des Königs geſichert wiſſen wollte, zögert nun nicht länger. Er bittet den König, ihm auf den Platz zu folgen, wo das Verbrechen begangen worden ſei und wo es beſtraft werden ſolle. Kaum ſind ſie angelangt, als ein vor der Wohnung des Aſſiſtenten aufgehängter Vorhang zurückrollt; hinter demſelben erblickt man die ſteinerne Statue des Don Pedro und nicht weit davon an dem Fenſter, von wo die Alte dem Morde zugeſehen hat, eine Lampe. — „Das iſt mein Bildniß!“ ruft der König. — „Da ſeht den Schuldigen,“ erwidert Juan Pascual, „und hier den Richter, der Euch auf ſeinen Knieen an die Verſprechungen mahnt, die Ihr ihm gemacht habt!“ —

Der König ſchließt den kühnen und edlen Mann in ſeine Arme und befiehlt, daß zu beſtändiger Erinnerung an dies Ereigniß die Statue an jener Stelle verbleiben, ſo wie daß Juan Pascual Zeitlebens ſeinen Poſten als Aſſiſtente von Sevilla bekleiden ſolle[116]).

Antonio de Solis [117]).

Antonio de Solis y Ribadeneyra wurde den 18ten Julius 1610 zu Placencia in Alt-Caſtilien geboren [118]), widmete ſich auf der Univerſität Salamanca dem Studium der Jurisprudenz, legte ſich aber daneben ſchon früh auf die Dichtkunſt, und ſchrieb bereits in ſeinem ſiebzehnten Jahre die mit großem Beifall aufgenommene Comödie Amor y obligacion. Einen beſonderen Gönner hatte er an dem Grafen von Oropeſa; ſpäter wurde er von Philipp IV. zu ſeinem Secretair ernannt und erhielt eine Stelle in der Staatskanzlei; im Auftrag dieſes Königs dichtete er auch verſchiedene für die Darſtellung am Hofe beſtimmte Feſtſpiele. Nach Philipp's Tode wurde ihm das Amt eines Chroniſten von Indien (Chronista mayor de las Indias) verliehen, und in dieſer Eigenſchaft ſchrieb er ſein berühmteſtes Werk, die Geſchichte der Eroberung von

[116]) Der Dichter hat dieſe Entwickelung ſeines Drama's aus einer alten Tradition geſchöpft, die ſich in Sevilla von Generation zu Generation bis auf den heutigen Tag fortgeerbt hat. Noch jetzt ſieht man in einer engen Straße der Andaluſiſchen Hauptſtadt den Reſt einer Statue des Königs Pedro, und dieſe Straße führt noch in Erinnerung an jenes Ereigniß den Namen Calle del Candilejo.

[117]) Juan de Goyeneche, Vida de Antonio de Solis vor des Letztern Varias poesias sagradas. Madrid 1692. — Nicolas Antonio.

[118]) Andere geben Alcalà als ſeinen Geburtsort an.

Mexiko. Auf dem Höhenpunkte ſeines Ruhmes als Staatsmann, Geſchichtſchreiber und Dichter, faßte Solis plötzlich den Entſchluß, der Welt zu entſagen und in den geiſtlichen Stand zu treten. Er empfing, 57 Jahre alt, die Prieſterweihe, entfernte ſich von allen Geſchäften und entſagte der Dichtkunſt und dem Theater für immer. Ein begonnenes Schauſpiel Amor és arte de amar, ließ er unvollendet. Er ſtarb am 19ten April 1686. Seine nicht ſehr zahlreichen Schauſpiele erſchienen zuſammen in einem Bande unter dem Titel Comedias de Don Antonio de Solis y Ribadeneyra zu Madrid 1687, und von neuem ebendaſelbſt 1716. Einige Loas und Sayncte von ihm, ſo wie das Fragment des unvollendet gelaſſenen Luſtſpiels Amor es arte de amar finden ſich in den Varias Poesias sagradas y profanas que dexó escritas D. A. de Solis, recogidas por Don Juan de Goyeneche, Madrid 1692.

Die Comödien dieſes Dichters haben in der Zeit, als ſich patriotiſche Spanier ihres Nationaltheaters gegen die Anfeindungen der Galliciſten annahmen, und, um ihren Gegnern nicht allzu heftigen Anſtoß zu geben, beſonders die Stücke zu Gegenſtänden ihres Lobes wählten, welche am wenigſten gegen die Boileau'ſchen Regeln verſtießen, einen großen Ruf erlangt. Einige Comedias de capa y espada von Solis nämlich beſitzen die Eigenheit, daß ihre Handlung in vierundzwanzig Stunden verläuft; was Wunder, daß man ſie den Anbetern der Einheiten vorhielt, um ihnen zu zeigen, daß man auch in Spanien nicht immer ganz ſo barbariſch geweſen ſei, wie ſie es behaupteten. Bei vielen Schriftſtellern des vorigen Jahrhunderts figurirt daher Solis als einer der erſten ſpaniſchen Theaterdichter und noch bei Bouterwek und Schlegel wird ihm, wenn auch nicht aus dieſem Grunde,

ſo doch auf überlieferte Urtheile hin, ein unverhältnißmäßig hoher Rang angewieſen. Aber nur in Rückſicht auf die Eleganz des Styls und die Glätte des Dialogs entſprechen ſeine Schauſpiele ihrem Rufe; es ſind niedliche Miniaturgemälde, ſauber und zierlich ausgeführt, aber wer nicht geneigt iſt, Feinheit und gebildete Technik der Darſtellung für die vorzüglichſten Qualitäten dichteriſcher Werke zu halten, wer zu deren Beurtheilung noch höhere Anforderungen mitbringt, der wird ſie ziemlich unbefriedigt aus der Hand legen. In Bezug auf Erfindungsgabe und Einbildungskraft und überhaupt auf jenen inneren Kern, aus welchem die ächte Poeſie hervorblüht, kann das Talent des Solis nur ein ſehr untergeordnetes genannt werden, und wir glauben, daß man dieſem Dichter ſelbſt dann noch faſt zu viel Ehre erweiſt, wenn man ihn unter die Dramatiker vom zweiten Range, und ſomit etwa mit Guevara und Matos Fragoſo auf gleiche Linie ſtellt.

Hiermit ſoll Solis nur von der hohen, von ihm uſurpirten Stellung auf den beſcheideneren Platz, der ihm gebührt, zurückgewieſen werden; ſeiner Geſchicklichkeit im Erſinnen und Anordnen eines Plans, der Lebhaftigkeit, mit welcher er Sitten und Charaktere aufzufaſſen und darzuſtellen weiß, der eleganten Präciſion ſeiner Sprache und der Feinheit ſeines Witzes ſoll das gebührende Lob nicht verſagt werden. Bei der Nennung ſeiner einzelnen Dramen beginnen wir, wie billig, mit demjenigen, welches in Spanien von jeher am meiſten geſchätzt worden iſt, nämlich mit dem Alcazar del Secreto. Dieſes Stück iſt dem Entwurfe nach höchſt geiſtvoll und in der Ausführung, wiewohl man ſie etwas weniger opernhaft wünſchen möchte, klar und verſtändig. Der Schauplatz iſt die Inſel Cypern, und ſchon dieſes Local,

das von den ſpaniſchen Dichtern häufig gewählt wird, wenn ſie für phantaſtiſche Begebenheiten einen entſprechenden, von dem Nimbus des Wunderbaren umfloſſenen Boden ſuchen, deutet an, was wir hier zu erwarten haben. Sigismund, Prinz von Epirus, hat den Sohn des Fisberto, Königs von Cypern, im Zweikampfe getödtet. Die Schweſter des Ermordeten, Diana, wird von ihrem Vater wegen einer Weiſſagung, welche ihr verkündet, daß ſie ſich in ihren ärgſten Feind verlieben werde, in einem, von allen Seiten verſchloſſenen Palaſte gefangen gehalten, und zugleich demjenigen zur Ehe verſprochen, der den Mörder ihres Bruders tödten werde. Sigismund landet nun, durch einen Sturm verſchlagen, an der Küſte von Cypern, wo er durch einen unterirdiſchen Gang Zutritt zu Dianen's Palaſt erhält, dieſelbe ſieht und ſich in ſie verliebt; die von ihm früher verübte That aber und der Umſtand, daß Dianen's Hand der Preis ſeiner eigenen Ermordung ſein ſoll, nöthigen ihn, ſeinen Namen zu verbergen und ſich für Rugero, Prinzen von Creta, auszugeben. Man ſieht, daß ſchon in dieſen Verhältniſſen der Keim zu einer ſehr intereſſanten Verwickelung liegt; fügen wir hinzu, daß der Dichter nun auch noch den wahren Rugero, der ſich in ein Bildniß von Sigismund's Schweſter verliebt hat, und ebenſo die Letztere nach Cypern führt, ſo wie daß er zwiſchen den Liebespaaren eine, theils auf die Verwechſelung der Namen gegründete, theils durch andere Umſtände gerechtfertigte Eiferſucht entſtehen läßt und alle dieſe verſchiedenen Fäden mit größter Ueberlegtheit zu leiten weiß: ſo iſt hiermit ſchon das Urtheil ausgeſprochen, daß die Vorzüge des ſinnreichen Gedichts dem großen Rufe deſſelben nicht inadäquat ſeien.

Von der Gitanilla de Madrid des Solis, welche, wie ſchon der Titel anzeigt, auf die gleichnamige Novelle des Cer-

vantes, aber außerdem auf ein älteres Drama von Montalvan gegründet iſt, ſagt Signorelli, der ſonſt die Spanier nicht eben mit günſtigen Blicken anſieht: „Dieſes von Celano in's Italieniſche überſetzte Stück iſt im Caſtilianiſchen von höchſter Anmuth. Die gewöhnlichen Leidenſchaften, die Eiferſucht, die Liebe, die Zwiſtigkeiten und die Wiederausſöhnung haben darin ein graziöſes und neues Colorit. Die Dauer der Handlung geht nicht viel über vierundzwanzig Stunden hinaus. Wegen der Verwickelung und der Schilderung der allgemeinen Leidenſchaften iſt dieſe Comödie auch auf den italieniſchen Theatern mit Vergnügen geſehen worden; aber es iſt unmöglich, außerhalb Spanien's die originellen Züge in dem Gemälde der Andaluſiſchen Zigeuner beizubehalten, welche durch die Darſtellung von Eingeborenen noch höheren Reiz erhalten. Mehr als einmal habe ich die Rolle der Preciosa von der vortrefflichen Schauſpielerin Pepita Huerta, welche nun ſeit Jahren todt iſt, und von der Carreras, die ſich im Jahre 1783, als ich Spanien verließ, ſchon von der Bühne zurückgezogen hatte, ſpielen ſehen. Beide führten dieſe Partie unter gleichem Beifall, aber in verſchiedener Trefflichkeit, aus. Die Erſte ward wegen der natürlichen und edlen Grazie bewundert, welche ſie inmitten der Zigeuner-Sprache und Sitten entfaltete; dieſe ſchöne Miſchung von Grazie, Geiſt und Adel paßt vortrefflich für ein begabtes und lebhaftes, aber ſprödes und launiges Mädchen, von welchem ſich zuletzt entdeckt, daß es die Tochter vornehmer Eltern iſt. Die Carreras dagegen war in der treuen Nachahmung des Weſens und Seins jener Menſchenklaſſe unverbeſſerlich [119]." Dieſe Reize,

[119]) Signorelli, Storia critica de' Teatri. Neue Ausgabe, Neapel 1813. T. VII. pag. 107.

welche die Comödie durch die Darſtellung erhalten kann, müſſen wir uns hinzudenken, um den Beifall zu begreifen, mit dem dieſelbe in Spanien von jeher überſchüttet worden iſt. Dem ruhigen Leſer erſcheint die Gitanilla als ein ziemlich ordinäres Theaterſtück, welche die Reize der herrlichen Novelle des Cervantes nur in ſehr verblaßten Farben wiedergibt.

El Doctor Carlino lehnt ſich an eine ältere, unvollendet gebliebene Comödie von Gongora. Der Held iſt ein ſchlechter Arzt, ungefähr wie jener, von dem Tirſo de Molina ſagt: Er hat mehr Seelen in den Himmel ſpedirt, als ein Caligula oder Nero; wenn er vorübergeht rufen Alle: da kommt die letzte Oelung [120]). " Dieſer Hypokrates beſchäftigt ſich zugleich mit der Kunſt, jungen Leuten bei Liebesangelegenheiten behülflich zu ſein, ſieht ſich aber in ſeinen Bemühungen beſtändig durch die Dummheit und Schwatzhaftigkeit ſeiner Frau gehindert, ſo daß er neue Ränke und Lügen aufbieten muß, um die angeſponnenen Intriguen zum Ziele zu führen. Das hierdurch hervorgebrachte Imbroglio iſt luſtig, aber ein höherer Werth geht der Poſſe ab. — In Un Bobo hace ciento haben wir drei ſich kreuzende Liebſchaften, Täuſchungen, Mißverſtändniſſe, Eiferſucht, aber dies Alles in einer ſo wenig neuen und ſinnvollen Weiſe behandelt, daß man die Berechtigung des Autors, ein ſo abgenutztes Thema abermals vorzunehmen, nicht recht abſieht. — Weit rühmender dagegen dürfen wir von Amparar el enemigo und El Amor al uso reden; jenes iſt eine ſehr in Calderon's Manier gehal-

[120]) Tiene mas almas en el cielo
Que un Caligula ó un Neron;
Donde pasa todos gritan
Allá va la estrema uncion.

tene Comödie, in welcher ein wunderbarer Zufall ein faſt humoriſtiſches Spiel mit Lebensverhältniſſen treibt, die an ſich ſchon zu den complicirteſten gehören; El Amor al Uso aber ſchildert in anmuthig ſcherzender Weiſe das leichtfertige Treiben und die Flatterhaftigkeit zweier jungen Leute, welche ſich gegenſeitig die glühendſte Leidenſchaft heucheln, von denen aber Jeder nebenher noch andere Liebſchaften hat.

Salazar.

Agustin de Salazar y Torres, aus vornehmer, mit den erſten Häuſern Spanien's verwandter Familie ſtammend und zu Soria in Caſtilien (in der Gegend des alten Numantia) geboren, ſiedelte in ſeinem fünften Jahre mit einem Oheim, der ſich ſeiner angenommen hatte, nach Amerika über und erhielt ſeine erſte Erziehung in dem Jeſuitencollegium zu Mexiko. In den Jünglingsjahren nach Spanien zurückgekehrt, fand er am Hofe Philipp's IV. eine freundliche Aufnahme und erwarb ſich durch ſeine Gedichte und Schauſpiele den Beifall und die Freundſchaft des Calderon. Später ging er im Gefolge des Herzogs von Albuquerque nach Sicilien, wo er die Stelle eines Capitan de Armas der Provinz Girgenti erhielt. Nach ſeiner Wiederkehr in das Vaterland lebte er von neuem am Hofe. Er ſtarb zu Madrid im Jahre 1675. Seine geſammelten Werke wurden von Vera Taſſis, den wir ſchon als Herausgeber des Calderon kennen, in zwei Bänden zum Druck befördert [121]), der zweite enthält die Comödien. —

[121]) Cythara de Apolo. Varias poesias divinas y humanas que escriviò D. Agustin de Salazar y Torres y saca a luz D. Juan de Vera Tasis y Villaroel, su mayor amigo. Ia parte, Madrid

Salazar wird gewöhnlich als ein Nachahmer des Góngora genannt. In ſeinen lyriſchen Gedichten zeigt er allerdings eine Hinneigung zu dem ſchwülſtigen Styl dieſes Dichters, ſeine Comödien aber ſind nur hier und da von einzelnen Flecken des Estilo culto behaftet, im Allgemeinen iſt ihre Schreibart bei aller Bilderpracht doch fließend und vortrefflich, und man kann von den meiſten derſelben rühmen, daß ſie eine friſche und eigenthümliche Erfindung mit einer wahrhaft poetiſchen Ausführung verbinden. Zum großen Theil haben ſie einen phantaſtiſchen und märchenhaften Charakter, der ſich in dem Fremden und Wunderbaren der Handlung offenbart und durch die blüthenreiche, poeſievolle Darſtellung einen noch bunteren Schimmer erhält. Hierher gehören Elegir al enemigo, ein Schauſpiel, das ſchon von Bouterwek mit Auszeichnung genannt worden iſt; Tambien se ama en el abismo, El merito es la corona und Santa Rosalia. Mit reicher Farbenpracht der Phantaſie hat Salazar auch die Geſchichten des Alterthums geſchmückt, die er zu Vorwürfen ſeiner Dramen wählte. Zeugen deſſen ſind ſeine luegos olimpicos und Ceſalo y Procris. Ganz verſchiedenen Geiſtes dagegen iſt dasjenige ſeiner Dramen, welches den größten Ruf beſitzt und ſich bis heute auf dem Repertoire erhalten hat, La segunda Celestina. Sittengemälde von ſo überraſchender Wahrheit und ſo durchaus komiſcher Anlage, voll ſo feiner Menſchenkenntniß und treffender Satire, wie dieſes, ſind gewiß in der ganzen Literatur nur wenige zu finden. Die Charakteriſtik iſt meiſterhaft gelungen, der Witz, bei aller Schärfe, von großer Anmuth, und in den Situationen be-

1694. — Loas y Comedias diferentes que escriviò D. Agustin de Salazar y Torres. IIª parte, daſelbſt in demſelben Jahre.

wundert man ebenſo die Folgerichtigkeit, mit der ſie aus der Grundlage der Action entſponnen ſind, als die dramatiſche Lebendigkeit und die Fülle ächter Komik. Die Heldin iſt eine verſchmitzte Alte, die ſich für eine Zauberin ausgibt, aber ſich unter dieſer Maske eigentlich damit beſchäftigt, jungen Leuten Gelegenheit zu zärtlichen Zuſammenkünften zu verſchaffen. Lange hat ſie dies Geſchäft betrieben, aber ſie fängt ſich zuletzt in ihren eigenen Schlingen. Jemand, der ſich lange durch ihre Liſten hat betrügen laſſen, zeigt ſie bei der Inquiſition an; da ſie nun ſieht, daß der Ruf der Zauberei ihr den Kopf koſten kann, ſucht ſie mit größtem Eifer darzuthun, daß alle ihre angeblich magiſchen Künſte auf natürlichem Wege hervorgebracht worden ſeien; eben ſo viele Mühe, wie ſie ſich früher gegeben, um der Kraft ihrer Liebestränke, Amulette und Hexenſalben Glauben zu verſchaffen, wendet ſie jetzt an, um zu beweiſen, daß Alles nur Betrügerei geweſen ſei. Man will ihr keinen Glauben ſchenken, und ſelbſt die Richter fürchten während des Verhörs, daß die übernatürliche Macht, die ſie ihr zutrauen, ihnen Schaden zufügen könne; ſie aber läßt ſich alle Perſonen, welche ſich von ihr bezaubert glauben, vorführen, um ihnen zu beweiſen, daß ſie ſie nur hintergangen habe. — Welch ein glücklicher Vorwurf für das Luſtſpiel dies ſei, wird Jedem einleuchten; von der Ausführung aber dürfen wir ſagen, daß ſie für die Laune und das komiſche Talent des Dichters einen glänzenden Beleg liefere.

Bevor wir die Muſterung der Bühnenliteratur weiter fortſetzen, mögen hier einige Worte über die Kritik dieſer Zeit, über die erneuerten Verſuche, Dramen im antiken Styl zu

dichten, und über die Sammlungen ſpaniſcher Comödien eingeſchaltet worden.

Die Partei der Gelehrten, welche zu Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts ſo lebhaft gegen die Nationalform des Schauſpiels geeifert und die Rückkehr zu den Geſetzen der Alten gepredigt hatte, verſtummte ſchon gegen das Ende von Lope's Lebenszeit faſt gänzlich. Der letzte Schriftſteller von Belang, der eine Annäherung an das antike Drama als wünſchenswerth aufſtellte, war Juſepe Gonzalez de Salas (geſt. 1651). Die Auslegung der Ariſtoteliſchen Poetik, welche dieſer gebildete und geiſtvolle Mann im Jahre 1633 unter dem Titel Nueva Idea de la Tragedia herausgab, beſchäftigt ſich in den erſten dreizehn Abſchnitten mit der Theorie des Trauerſpiels nach den Regeln des alten Philoſophen wie auch mit der äußeren Einrichtung der griechiſchen Bühne den Schluß des Werkes bildet ein Aufſatz: El Theatro scenico a todos los hombres, eine Schutzrede für das Theater im Allgemeinen. Seitenbemerkungen auf die ſpaniſche Bühne kommen nur wenige vor, und auch dieſe wenigen ſind keineswegs von jener gehäſſigen und vornehm abſprechenden Art, wie die in den früher erwähnten Werken des Cáscales und Figueroa; der Autor wünſcht dem Drama ſeiner Nation mehr Regelmäßigkeit und ſtrenge Form; aber er ſieht daſſelbe trotz dem in einem ſo günſtigen Lichte, daß er ſagt, das ſpaniſche Luſtſpiel ſtehe auf einer Stufe, zu welcher das der Alten bei weitem nicht hinaufreiche. — Die im Jahre 1639 gedruckte Idea de la Comedia de Castilla von Joſeph Pellicer de Salas de Tovar iſt mir nur dem Titel nach bekannt, den Verfaſſer aber kenne ich aus den Denkſchriften auf Lope als einen eifrigen Anhänger des Letzteren und der nationalen Schauſpielform. — Aus dem ganzen weiteren Verlauf des

ſiebzehnten Jahrhunderts läßt ſich keine einzige dramaturgiſche Schrift von einiger Erheblichkeit anführen; die wenigen, welche vorkommen, ſind nichts als Streitſchriften für und wider die politiſche und religiöſe Erlaubtheit des Theaters; dahin gehört die lateiniſche Diſſertation De hodierna Hispana Comedia in des Juriſten Ramos del Manzano Commentar über die Lex Julia et Papia (1678); eben dahin auch eine im Jahre 1682 verfaßte Apologie der ſpaniſchen Comödien, und insbeſondere der Calderon'ſchen, von dem Dokt. Manuel Guerra[122]). Die kritiſchen Urtheile, welche Nicolas Antonio in ſeiner Bibliotheca hispana (Rom 1672 ff.) über ſpaniſche Dramatiker gibt, ſind (was einem ſo gelehrten Manne beſonders hoch angerechnet werden muß) durchaus frei von dem Vorurtheil, welches allein in der beſchränkten Form des Alterthums Heil erblickt: N. Antonio geht ſo weit, zu ſagen, das ganze Alterthum und auch die neueren Jahrhunderte hätten Niemand, der dem Lope de Vega gleichgeſtellt zu werden verdiene; denn dieſem verdanke die ſpaniſche Comödie, welche nach Abrechnung einiger geringfügiger Fehler gegen ihre größeren Vorzüge unſtreitig für die vortrefflichſte der Welt zu erachten ſei, ihren Urſprung.

Zeigt das Obige, daß die dem romantiſchen Schauſpiel feindliche Partei durch die allgemeine Stimme der Nation völlig vernichtet worden war, ſo liefert die geringe Zahl und die kümmerliche Geſtalt der in dieſer Periode noch verſuchten Dramen im antiken Styl denſelben Beweis in anderer Art. In der That kann hier kaum ein anderes Stück genannt werden, als der im Jahre 1651 gedruckte Hercules furente y

[122]) Es iſt dies derſelbe Schriftſteller, welcher oben Seite 45 unrichtig bloß Manuel genannt worden iſt.

Oeteo von dem Lyriker Francisco Lopez de Zarate. Es ist kläglich, zu sehen, wie der Dichter dieses ganz mißrathenen Trauerspiels (in welchem zwei Tragödien des Seneca übel verbunden sind) mit ängstlichem Fleiße die Unnatur und den Sprachbombast des Lateiners nachgeahmt und die matte Fabel durch endlose Weitläuftigkeit der Rede noch langweiliger gemacht hat. Dennoch ward dies erbärmliche Produkt eines geistlosen, der herrlichen Zeit und Umgebung, in welcher er lebte, unwürdigen Pedanten von den Gallicisten des achtzehnten Jahrhunderts als eine Zierde der spanischen Literatur gepriesen. — Die „Trojanerinnen“ des schon erwähnten Gonzalez de Salas sind nichts als eine Uebersetzung der gleichnamigen Tragödie des Seneca.

„Einem künftigen Geschichtschreiber des spanischen Theaters — sagt Boutwerek — wird es obliegen, bibliographische Nachrichten von den verschiedenen und verschiedenartigen Sammlungen spanischer Schauspiele von mehreren Verfassern zu geben.“ Diese Pflicht übernehmen wir hiermit. — Dem Betriebsgeiste der Buchhändler konnte der Vortheil nicht entgehen, welchen die Vorliebe des Publikums für das Theater demjenigen verhieß, der die zerstreuten Comödien sowohl bekannter Dichter als auch ungenannter Verfasser gesammelt in seine Hände brächte. Solchen Collectionen konnte, wenn sie auch nicht den gleichmäßigen Werth besaßen, wie die Gesammtausgaben der berühmtesten Autoren, doch der Reiz der Mannichfaltigkeit nicht entgehen. Sobald das spanische Theater in Blüthe kam, tauchten daher auch dergleichen Sammlungen auf, und wir haben schon im vorigen Bande einige derselben, wie z. B. die beiden Bände Comödien Valencianischer Verfasser kennen gelernt; auch der dritte und fünfte Band des Lope de Vega gehört hierher. In viel größerer Zahl aber erschienen

ähnliche, zum Theil ſehr bändereiche Werke in der ſpäteren Lebenszeit Lope's und von da an bis zum Schluſſe des ſiebzehnten Jahrhunderts. Die beiden größten Sammlungen dieſer Art führen folgende Titel: Comedias de diferentes Autores, gedruckt zu Valencia und zu Saragoſſa, der größeren Zahl der Bände nach ſchon in der erſten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts. Nicht leicht möchte es eine größere bibliographiſche Seltenheit geben, als ein vollſtändiges Exemplar dieſes Werks; mir iſt ein ſolches nie vorgekommen, und nur einzelne Bände ſind mir bekannt, z. B. ein 29ſter, Valencia 1636, ein 32ſter, Saragoſſa 1640, ein 44ſter, ebendaſelbſt 1652. Die zweite große Sammlung ſpaniſcher Comödien begann 1652 unter dem Titel: Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España in Madrid zu erſcheinen, und wurde an demſelben Druckort bis zum 48ſten Bande (erſchienen 1704) fortgeſetzt [128]). Wohl zu bemerken iſt, daß nicht alle Bände denſelben Titel führen; ſo heißt z. B. der 4te Laurel de Comedias, der 14te Pensil de Apolo, der 31ſte Minerva comica, welcher Umſtand einige Literatoren zu dem Irrthum verleitet hat, die Exiſtenz von eben ſo vielen beſonderen Sammelwerken anzunehmen, als jenes große einzelne Theile mit beſonderen Titeln hat. — Eine minder umfaſſende Auswahl von Comödien findet ſich in El mejor de los mejores libros que han salido de Comedias nuevas, dado a luz por Thomas de Alfay, Madrid 1653 sqq., 10 Bände, anderer kleinerer Collectionen nicht zu gedenken. Alle dieſe Sammlungen (in denen es Regel wurde, daß ein Band immer 12 Stücke enthielt) haben als reichhaltige Repertorien

[128]) Siehe weiter unten das vollſtändige Inhaltsverzeichniß dieſer Sammlung.

der ſpaniſchen Bühnenliteratur ihren entſchiedenen Werth; aber wir glauben nicht, daß, wie Bouterwek meint, der Geſchichtſchreiber des ſpaniſchen Nationalgeſchmacks ſie benutzen könne, um zu entdecken, welche Schauſpiele zu einer gewiſſen Zeit in Spanien die beliebteſten geweſen ſeien; denn alle ſind durchaus ohne Auswahl gemacht, enthalten Mittelmäßiges und Schlechtes neben dem Vortrefflichſten, und geben kund, daß die Buchhändler ohne weitere Rückſicht auf Werth und Ruf die Stücke gedruckt haben, welche ihnen gerade zur Hand waren.

Die Schaar der Dichter, welche außer den Genannten zur Zeit Philipp's IV. und Karl's II. für das Hoftheater ſowohl als für die Volksbühnen von Spanien arbeiteten, war außerordentlich groß. „Nie wohl — ſagt Bouterwek — iſt ein dramatiſcher Dichter auf einer ſo langen Laufbahn von einer ſolchen Anzahl von Nebenbuhlern, Freunden und Nachahmern begleitet worden, wie Calderon; genau das halbe Jahrhundert, während deſſen er unermüdet für das Theater thätig war, brachte den größten Theil der ſpaniſchen Schauſpiele hervor, deren Menge bekannter, als ihr Verdienſt iſt.“ Schwerlich jedoch hatte unſer Literarhiſtoriker einen vollkommen zureichenden Begriff von dem quantitativen Reichthum des ſpaniſchen Theaters, denn nur ein ſehr geringer Theil ſelbſt der berühmteſten Dramatiker wird von ihm genannt, und zwar auch nur einfach genannt; und wenn er dann dieſe Wenigen, welche kaum den zwanzigſten Theil ihrer nach demſelben Ziele ſtrebenden Zeitgenoſſen ausmachen, in Bezug auf ihre Zahl und Productivität mit den franzöſiſchen und italieniſchen Luſtſpieldichtern zuſammenſtellt, ſo muß man dieſen Vergleich ganz

unſtatthaft nennen. Es iſt wahr, die Menge der Bühnenſchriftſteller, welche von den Brüdern Parfait und in der Dramaturgie des Lione Allacci verzeichnet werden, iſt groß; aber ſie kommt erſtens der der ſpaniſchen Dramatiker allein aus der Zeit Philipp's IV. nicht gleich, und zweitens wird kein einziger Franzoſe oder Italiener genannt, der ſich an Fruchtbarkeit den Spaniern auch nur angenähert hätte. Man darf es daher als eine unbeſtreitbare Wahrheit ausſprechen, was ſchon der Italiener Riccoboni und nach ihm Dieze geſagt hat, daß die Spanier mehr Comödien beſitzen, als die Italiener und Franzoſen zuſammengenommen, ja daß man noch ein Paar Völker hinzuſetzen könnte, ohne in's Uebertriebene zu fallen. Hiermit ſoll nur dieſer Punkt in das rechte Licht geſtellt werden; wir ſind dagegen weit entfernt, großes Gewicht auf denſelben zu legen, oder der ſpaniſchen Schauſpielliteratur bloß in Rückſicht auf das Numeriſche einen Vorzug vor denen der übrigen Nationen einzuräumen. Es ſei gerne zugeſtanden, daß der Strom von Theaterſtücken, der ſich zu Calderon's Zeit in immer größerer Breite ergoß, viele geringfügige und werthloſe Productionen mit ſich geführt habe. Gewiß ſchwellt mancher ſeichte und mittelmäßige Kopf, der die dramatiſche Laufbahn mehr aus Eitelkeit und Gewinnſucht als aus Beruf betrat, das Verzeichniß der Bühnendichter an; gewiß haben auch die Begabteren ihren dauernden Ruhm oft dem flüchtigen Beifall der Menge zum Opfer gebracht und durch die Eilfertigkeit, mit der ſie ſchrieben, die Kunſt zum Handwerk erniedrigt. Eben ſo unbeſtreitbar aber iſt, daß die hochausgebildete Technik, die beſtimmte, unabänderlich feſtſtehende und durch große Talente allſeitig geregelte Form ſelbſt den geringeren Werken dieſer Periode einzelne Vorzüge mittheilte und daß der individuellen Begabung oft auf's Glück-

lichſte durch den poetiſchen Sinn, der einmal in dem ganzen Volke verbreitet war, nachgeholfen wurde. Der Einzelne wurde durch die Geſammtheit Aller gehoben, das ſchwächere Talent entzündete ſich an der Flamme der großen Meiſter und wurde, wenn es nicht mit eigenem Glanze zu leuchten vermochte, doch wenigſtens zum Spiegel, der dieſen und jenen Strahl in ungetrübter Schönheit auffing. In dieſer Rückſicht hat Schlegel ganz richtig geſagt, „daß Alles, was aus der Blüthenperiode des ſpaniſchen Theaters herrühre, ohne Ausnahme Aufmerkſamkeit verdiene.“ Dieſe Aufmerkſamkeit mag hier und da auf ein ganz werthloſes Produkt ſtoßen (denn zu keiner Zeit wird es an ſolchen fehlen, die ſich auf ein Feld drängen, für das ihnen aller Beruf abgeht); eben ſo oft wird ſie aber auch da, wo ſie es am allerwenigſten erwartet, bei ganz unberühmten oder gar anonymen Autoren einzelnes höchſt Bemerkenswerthe finden. — Nach dieſer Andeutung verdienen denn ſämmtliche Dramatiker aus der Zeit des Calderon unſtreitig eine genaue Beachtung. Als wir es unternahmen, das Ganze der dramatiſchen Literatur der Spanier zu bearbeiten, mußten wir jedoch von vorn herein die Gränzen unſerer Arbeit abſtecken; nicht alle Dichter konnten mit der Ausführlichkeit, die ihnen an ſich gebührt, betrachtet werden, noch war eine Analyſe oder Inhaltsangabe auch nur der bemerkenswertheſten unter ihren zahlloſen Werken ſtatthaft, wofern dieſe Geſchichte des ſpaniſchen Theaters nicht über alles Maaß ausgedehnt werden ſollte. Fürchten wir doch ſchon durch das Gegebene dem Intereſſe des Publikums für ein ſo entlegenes Gebiet allzu viel zugemuthet zu haben! Deſſen eingedenk, führen wir von jetzt an die noch nicht erwähnten Mitglieder der Schule, als deren Hauptvertreter Calderon, Moreto und Rojas anzuſehen ſind, in gedrängterer Kürze, uns nur hier und da ein Verweilen geſtattend, vorüber.

In jeder Hinſicht einer der bedeutendſten unter den noch anzuführenden Dichtern iſt Francisco de Leyba aus der vornehmen Familie der Ramirez de Arellano. Man muß ihn freilich als einen Nachahmer des Calderon bezeichnen, den er namentlich im Styl ſehr genau copirte; allein dieſe Nachahmung iſt keine ſklaviſche, ſondern die eines begabten und geiſtvollen Mannes, der ſich viele Vorzüge ſeines Muſters wahrhaft anzueignen weiß. In faſt allen Stücken des Leyba findet ſich Tüchtigkeit der Erfindung und kunſtvolle Verſchlingung wie Löſung der Begebenheiten; faſt überall entſpricht die Sorgfalt der Ausführung dem Reichthum der Anlage. Gewiß dürften daher die Werke dieſes Dichters eine nähere Prüfung fordern; nur die uns auferlegten Schranken verhindern uns, auf eine ſolche einzugehen. Leyba's bekannteſte Stücke ſind die Luſtſpiele Cuando no se aguarda und La dama presidente, das erſte durch reiche Laune und große Kraft der Komik, das zweite durch die glückliche, immer geſteigerte Verwickelung, welche die Erwartung des Zuſchauers auf's höchſte reizt, ausgezeichnet; allein es iſt noch Vieles von ihm vorhanden, was gleicher Aufmerkſamkeit werth iſt, z. B. das Intriguenſpiel El honor es lo primero, welches im Scharfſinn des Plans und der Durchführung mit ähnlichen von Calderon wetteifert; das wunderbare, von reicher Phantaſie zeugende und einige Aehnlichkeit mit dem „Leben ein Traum" darbietende Drama Cueva y castillo del Amor, namentlich aber das mit wahrhaft tragiſchen Momenten ausgeſtattete Schauſpiel Los hijos del dolor, welches die Geſchichte des Johannes Caſtriot und ſeines Sohnes, des bekannten Skanderbeg, behandelt.

Beſonders berühmt durch ſein komiſches Talent und den Reichthum ſeines Witzes machte ſich Gerónimo Cancer,

ein am Hofe Philipp's IV. gern geſehener Mann. Seine Burlesken Mocedades del Cid und La muerte de Baldovinos ſind von ausgelaſſener Luſtigkeit und gehören zu dem Beſten, was das ſpaniſche Theater in dieſer Art beſitzt [124]). Wie ſie ſich ſchon durch die Titel als Parodien ernſter und heroiſcher Sujets ankündigen, ſo erſcheinen in ihnen die Helden und Könige der Ritterſage durch Alles, was ſie ſprechen und thun, und durch die Situationen, in welchen ſie ſich befinden, in lächerlichem Lichte. Man ſieht ſich gleichſam in eine verkehrte Welt geführt, in welcher Alles, was man ſonſt als groß und erhaben zu denken gewohnt iſt, zur Kleinigkeit und Thorheit wird. Burleske Vorfälle, niedrig-komiſche Redensarten, Sprichwörter und der Dialekt der unterſten Volksklaſſen werden aufgeboten, um die Zuſchauer in einem beſtändigen Gelächter zu erhalten. Daß auch Poſſenreißerei bei dieſen kecken Sprüngen des Witzes und des Muthwillens nicht ausbleibt, läßt ſich denken; allein es iſt wohl zu beachten, daß der höchſt cultivirte Vers auch den derbſten Späßen eine gewiſſe Grazie leiht. So zeigt uns denn der Dichter in dieſen, in ihrer Art meiſterhaft gelungenen Stücken mit genialem Uebermuthe die Kehrſeite des Heroismus, und wir laſſen es uns gerne gefallen, die Helden, die wir ſo oft im höchſten Pathos des Tragiſchen geſehen, hier einmal in dem verzerrenden Spiegel des Grotesk-Komiſchen zu erblicken. — Von Cancer iſt auch das, in Einzelheiten vortreffliche, Luſtſpiel Dineros son calidad, welches hier und da dem Lope de Vega zugeſchrieben wird; außerdem kommt ſein Name noch häufig auf den Titeln von Stücken vor, die er in Gemein-

[124]) Sie ſtehen in den Obras da D. Geronimo Càncer, Madrid 1651, wiedergedruckt Lisboa 1657.

ſchaft mit anderen Dichtern verfaßt hat. So ſchrieb er im Verein mit Moreto und Matos Fragoſo die beiden Dramen El Bruto de Babylonia (die Geſchichte des Nebukadnezar) und Hacer remedio el dolor. — Im Fache der Burlesken zeichnete ſich ferner noch Francisco Felix de Monteſer aus, deſſen Caballero del Olmedo mit Recht vorzüglich geſchätzt wird. Ueberhaupt ſei bei dieſer Gelegenheit erwähnt, daß dieſe Gattung von Stücken zur Zeit Philipp's IV. ſehr beliebt war und daß ſich in den Sammlungen ſpaniſcher Schauſpiele viele Comedias burlescas ungenannter Verfaſſer finden, die an heiterer Laune und ſcherzender Komik nichts zu wünſchen übrig laſſen.

Fleißig für die Bühne arbeiteten die Brüder Diego und José de Figueroa y Córdoba, Ritter der Orden von Alcantara und Calatrava. Die meiſten ihrer Schauſpiele ſind von Beiden in Gemeinſchaft verfaßt. In denſelben verräth ſich nur wenig Eigenthümlichkeit und ſelbſtſtändiges dichteriſches Streben; die Erfindung will mehrentheils nicht viel bedeuten, der Reminiſcenzen aus früheren Stücken kommen ſehr viele vor, und nur die Lebhaftigkeit und Eleganz der Ausführung verdient Lob. Wo dieſe Dichter einen höheren Aufſchwung in das Reich der Poeſie nehmen wollen, da erweiſen ſich ihre Kräfte als durchaus unzulänglich, aber in der mittleren Region, auf welche ihr Talent hingewieſen war, haben ſie Erfreuliches hervorgebracht. Mentir y mudarse á un tiempo iſt eine glückliche Nachahmung von Alarcon's Verdad sospechosa, La hija del Mesonero wohl die beſte Dramatiſirung der Ilustre Fregona des Cervantes. Beſonderes Intereſſe hat uns La dama capitan eingeflößt, die Geſchichte einer Nonne, welche aus Ueberdruß an dem einförmigen Leben und aus Drang, die Welt zu ſehen, ihrem

Kloſter entflieht, Männertracht annimmt, ſich unter einem Truppencorps anwerben läßt, mit dieſem nach den Niederlanden geht und dort bis zum Hauptmann avancirt, bis ſie der Macht der Liebe unterliegt und von der Gewalt derſelben gezwungen wird, dem Geliebten ihre weibliche Natur zu entdecken. Höchſt wahrſcheinlich liegt dem Stücke ein wahres Ereigniß zum Grunde; daß dergleichen Begebenheiten, welche Manchen als romanhafte Erfindungen gelten mögen, in Spanien wirklich vorfielen, zeigt die neuerdings von Joaquin de Ferrer herausgegebene Geſchichte der Doña Catalina de Erauſo oder der „Nonne Fähnrich" (Monja Alferez).

Sehr beträchtlich iſt die Anzahl von Schauſpielen, welche Fernando de Zarate (nicht zu verwechſeln, wie es geſchehen iſt, mit dem Lyriker Francisco Lopez de Zarate) den Brettern gab. Dieſelben zeugen mehr von Verſtand und Geſchicklichkeit in Verarbeitung eines gegebenen Stoffes, als von eigentlich dramatiſchem Genie und von Phantaſie. Wie reich ſie auch an gelungenen Einzelheiten ſind, wie feinen Kunſtſinn ſie auch verrathen, ſo hinterlaſſen ſie doch im Ganzen einen unbefriedigenden Eindruck, und wir möchten ihnen ſogar Nüchternheit und Monotonie vorwerfen. Am berühmteſten und vorzüglichſten darunter iſt **La Presumida y la Hermosa**, und es iſt wahr, dieſes Stück verbindet eine ſehr beluſtigende Intrigue mit der lebendigen Charakterzeichnung zweier Schweſtern, von denen die ältere eine anmaßende und gezierte Thörin iſt, die jüngere durch ihre natürliche Anmuth und Holdſeligkeit jedes Herz gewinnt; allein wir vermiſſen auch hier den dichteriſchen Hauch, der die einzelnen wohlgetroffenen Züge erſt verſchmelzt und ihnen wahrhaftes Leben gibt. Neben dem genannten haben unter Zarate's Stücken **Mudarse por mejorarse** und **El maestro de Alejandro** den meiſten Ruf.

Antonio Coello oder Cuello ſtand zuerſt in Dienſten des Herzogs von Albuquerque, ward dann Capitän der Infanterie und Ritter des St. Jago-Ordens, und ſtarb im Jahre 1652. Er ſchrieb mehrentheils im Verein mit anderen Dichtern, und die Zahl der Stücke, an denen er auf dieſe Weiſe Theil hat, iſt nicht unbeträchtlich. Ihm allein legen alte Sueltas die Comödie Dar la vida por su dama ó el Conde de Sex bei, und dieſe Bezeichnung wird auch wohl die richtige ſein, nicht jene neue, ganz willkührliche und auf gar keine Gründe geſtützte Annahme, welche ſie Philipp dem Vierten zuſchreibt. Das Stück hat mehr durch Zufall und wegen der angedeuteten Suppoſition, als durch irgend ein hervorſtechendes poetiſches Verdienſt, großen Ruf erlangt; da Leſſing in der Dramaturgie eine weitläuftige Analyſe deſſelben gegeben hat, ſo wollen wir auf letztere verweiſen und lieber auf einige Dramen aufmerkſam machen, die Coello in Gemeinſchaft mit Rojas und Luis Velez de Guevara verfaßt hat. Unter dieſen iſt Tambien la afrenta es veneno in ſeinen beiden erſten Akten meiſterhaft, auch der dritte hält ſich anfänglich noch auf derſelben Höhe, aber der Schluß fällt zu ſehr in's Uebertriebene. El Catalan Serralonga enthält eine lebendige Schilderung der Parteikämpfe, welche Barcelona im Mittelalter verheerten; der Held iſt eine ſehr anziehende Figur, ein urſprünglich edler Menſch, der durch den Drang der Verhältniſſe zum Verbrechen getrieben wird und dann im zerſtörenden Kampfe wider die ganze Menſchheit unter der Laſt der erſten Schuld dem Abgrunde des Verderbens entgegenwankt. Die Comödie La Baltasara iſt ſchon bei Gelegenheit der Schauſpielerin, von welcher ſie den Titel führt, genannt worden. Mehr wegen ihrer Curioſität, als wegen des poetiſchen Werthes, der nur gering iſt, kommen wir hier auf

dieſelbe zurück. Der Inhalt iſt, daß die gefeierte Baltaſara inmitten der Triumphe, welche ſie auf dem Theater feiert, plötzlich den Entſchluß faßt, ſich von den Brettern zurückzuziehen und als Einſiedlerin ein gottgeweihtes Leben zu führen. Der erſte Akt hat wegen der lebendigen Schilderung des ſpaniſchen Bühnenweſens jener Zeit Intereſſe. Die Schauſpielertruppe des Heredia ſpielt in Valencia im Corral de la Olivera. Zuerſt tritt ein Bedienter auf und klebt einen Anſchlagzettel, der die Aufführung einer neuen Comödie ankündigt, an die Straßenecke. Dann erſcheint das Innere des Theaters, und man ſieht im Patio die Verkäufer, wie ſie Nüſſe, aragoniſche Aepfel, Mandelkuchen u. ſ. w. anbieten; Laſtträger bringen die Kleiderkoffer der Comödianten; Baltaſara und die Gracioſa finden ſich ein; die Zuſchauer verlangen ungeduldig den Anfang des Schauſpiels und rufen: Salgan, salgan, empiezen! Baltaſara erſcheint zu Pferde in der Rolle einer Sultanin. Inmitten ihrer Rede geräth ſie in Verwirrung und ſtellt moraliſche Betrachtungen an, welche nicht zu ihrer Rolle gehören. Endlich, von frommer Begeiſterung hingeriſſen, bricht ſie in die Worte aus: „Hinweg, ihr Zierden der Welt, hinweg thörichter Schmuck, der mir in dieſer trügeriſchen Farçe nur zum Zeugen des Verbrechens gedient hat!“ wirft ihr Theaterkoſtüm ab und eilt davon. Die Zuſchauer verlangen ihr Wiederauftreten; der Eine ruft aus den Apoſentos, der Andere von den Gradas; der Gracioſo (der Mann der Baltaſara) und der Director Heredia treten auf, um das Publikum zu beruhigen, und ſo endet der erſte Akt. Im zweiten und dritten wird dann die Buße der Baltaſara geſchildert, ſo wie die Anfechtungen, mit welchen der Teufel ſie, obgleich vergebens, zum Rückfall in ihr früheres Leben zu bewegen ſucht.

Geronimo de Cuellar ſtand bei Philipp IV. hoch in Gunſt und ward 1650 mit dem Ritterkleide von St. Jago begnadigt, ſpäter zum Secretair der militäriſchen Orden ernannt. Die Mehrzahl der Stücke von ihm macht ſich eben durch keine beſonderen Trefflichkeiten bemerkbar; aber mit ſeinem Namen haben wir in alten Drucken El pastelero de Madrigal bezeichnet gefunden, ein höchſt originelles und in vielfacher Hinſicht bewunderungswürdiges Schauſpiel, das eine nähere Betrachtung verdient. Nach dem Untergange des Königs Sebaſtian und der Unterwerfung von Portugal an Philipp II. hat der Prior von Ocrato, der nächſte Seitenverwandte des Verſtorbenen, eine Intrigue angeſponnen, durch die er auf den Thron zu gelangen hofft. Von einem ſeiner Agenten iſt ein junger Paſtetenbäcker gefunden worden, der dem Sebaſtian zum Verwechſeln ähnlich ſieht. Auf dieſen Umſtand wird der Plan gegründet. Es werden Gerüchte ausgeſprengt, der vielbetrauerte König ſei in der Schlacht von Alcazar nur ſchwer verwundet worden, dann in mauriſche Gefangenſchaft gerathen und zuletzt nach Europa entflohen, er habe aber nicht ſogleich gewagt, ſofort unter ſeinen, von Spanien aus argwöhniſch bewachten Unterthanen zu erſcheinen, ſondern harre, in niedere Tracht verhüllt, auf den günſtigen Augenblick, um ſich wieder auf den Thron ſeiner Väter zu ſetzen. Wenn nun auf dieſe Weiſe die Gemüther der Portugieſen hinlänglich aufgeregt ſein werden, ſoll der Paſtetenbäcker als König Sebaſtian hervortreten. Der junge Menſch, der Geiſt, Verſchlagenheit und Muth für die ihm zugedachte Rolle zu beſitzen ſcheint, geht auf den Plan ein, von dem er glaubt, daß er ihn zum Throne führen werde, erfährt aber nicht, daß er bloß als Werkzeug gebraucht werden ſoll, um einen Volksaufſtand zu erregen, und daß man ihn ſpäter fal-

len laſſen will, um den Prior von Ocrato als König auszurufen. Der Agent des Priors unterrichtet den jungen Abenteurer in allen den Einzelheiten, welche er für die beabſichtigte Täuſchung geeignet glaubt, und führt ihn einſtweilen nach Madrigal, einer kleinen Caſtilianiſchen Stadt, wo eine Baſe des wahren Sebaſtian, Anna von Oeſtereich, als Nonne in einem Kloſter lebt. Er ſtellt ihn der Prinzeſſin vor, und dieſe, durch das Ausſehen und die Reden ihres vorgeblichen Verwandten bethört, geht vollkommen in die Schlinge, verſpricht ihre Beihülfe zu dem entworfenen Plane und ſtellt ſogleich ihr ganzes Vermögen zur Verfügung des Betrügers. Mit dieſer mächtigen Hülfe hat der Plan den beſten Fortgang. Der falſche Sebaſtian tritt mit großer Behutſamkeit auf; vor einem Theil des Publikums iſt er nichts als der Paſtetenbäcker, aber indem er ſein niedriges Geſchäft durch Diener ausüben läßt, ſucht er ſich durch Freigebigkeit beliebt zu machen und zugleich durch ritterliche Uebungen, die ſo wenig zu ſeinem Stande paſſen, die Vermuthung zu erregen, daß er ſeinen wahren Stand nur verberge. Vor anderen Perſonen gibt er ſich für einen Caſtilianiſchen Edelmann aus, und in dieſer Qualität verführt er eine junge und reiche Dame; in den Augen verſchiedener, in Madrigal wohnender Portugieſen, ſo wie in denen der Prinzeſſin endlich iſt er der König Sebaſtian, welcher im Begriffe ſteht, ſein Königreich wieder zu erobern. Schon ſind geheime Emiſſäre nach Portugal geſandt worden und haben ihm großen Anhang erworben; ſchon ſtrömen zahlreiche Portugieſen nach Madrigal, um ihren wiedererſtandenen König zu begrüßen, und der vorgebliche Monarch empfängt ſie in einem entlegenen Gemache, das für dieſen Zweck eigens mit aller Pracht ausgerüſtet iſt; dort erzählt er ihnen ſeine wunderbaren Erlebniſſe und ſtellt ihnen

eine kleine Tochter, die ihm von ſeiner Bublerin geboren worden iſt, als ſeine Erbin vor. Die Aehnlichkeit des Betrügers mit dem verſtorbenen Sebaſtian, und mehr noch die unglaubliche Schlauheit und Sicherheit in ſeinem Benehmen, machen, daß Alle auf ſeine Identität mit dem geliebten Könige ſchwören möchten, und geloben, ihm mit Leib und Leben beizuſtehen. Aber bald verändert ſich die Sache. Philipp II., der von der angezettelten Verſchwörung Kunde erhalten hat, eilt, ſie im Keim zu erſticken. Ein Alcalde iſt im Geheimen in Madrigal eingetroffen, um die Wahrheit zu erforſchen und die Schuldigen zu beſtrafen. Gabriel (dies iſt der wahre Name des falſchen Sebaſtian) wird mit einer großen Anzahl ſeiner Anhänger verhaftet, als er gerade ein Feſtmahl gibt, bei dem er ſeine Treuen noch mehr zum Eifer für ſeine Sache zu ermuthigen ſucht. Die Unterſuchung beginnt ſogleich, und der Magiſtrat bringt nach einander alle Verhafteten zum Verhör. Alle betheuren einſtimmig, der Abenteurer ſei der König Sebaſtian, und die Verſuche des Alcalden, ſie vom Gegentheil zu überzeugen, bleiben fruchtlos. Nur Gabriel ſelbſt betheuert, er ſei nichts als ein gewöhnlicher Paſtetenbäcker; aber der Ton, in dem er dies ſagt, ſein würdevolles Benehmen und ſein dringendes Begehren, vor Philipp II., den er zu kennen vorgibt, geführt zu werden, verwirren den Alcalden ſo ſehr, daß dieſer nun ſelbſt nicht mehr glauben will, einen Menſchen von ſo niederem Stande vor ſich zu haben, ſondern ihn, wenn nicht wirklich für den König Sebaſtian, doch für eine andere hohe und bedeutende Perſon hält. Nachdem dieſe Verwirrung eine Zeit lang obgeſchwebt hat und während der Alcalde nicht weiß, was er thun und laſſen ſoll, geſteht der Agent des Priors von Ocrato, in der Hoffnung, ſich ſo der drohenden Strafe zu entziehen, plötzlich das ganze Gaukelſpiel ein. Ga-

briel, obgleich auf dieſe Art verrathen, kommt doch nicht außer Faſſung; er bekennt ſcheinbar den Betrug, und ſchon glauben die Richter, die Wahrheit ergründet zu haben, als der unerſchrockene Abenteurer ſie plötzlich durch ſeine Reden wieder irre macht, ſo daß ſie zweifeln, ob er nicht doch wirklich der König ſei, und daß auch ſeine Anhänger wieder glauben, er habe ſeinen wahren Charakter fälſchlich verläugnet. Dieſe Zweifel ſind auch, als er zum Schaffot geführt wird, noch nicht vollkommen beſchwichtigt, und ſeine eigene Faſſung und Ruhe bei der Hinrichtung iſt größer, als die der Richter, welche ihn dazu verurtheilen. „Es iſt wohl unnöthig, zu ſagen, bemerkt L. Viel-Caſtel [125]), wie viel Ergreifendes und tief Dramatiſches in dieſer Combination liegt. Der Charakter des Paſtetenbäckers von Madrigal iſt einer der merkwürdigſten und originalſten, die je auf die Bühne gebracht worden ſind. Die Kunſt, mit welcher der Dichter den Effekt berechnet hat, iſt ſo groß, daß der Zuſchauer, namentlich wenn die Rolle gut geſpielt wird, zu Zeiten die Zweifel des Alcalden theilen muß, obgleich er von Anfang an von der wahren Bewandtniß unterrichtet iſt. Verwundert muß man ſich fragen, weshalb der Verfaſſer dieſes Drama's das Intereſſe einer ſo durchaus neuen Conception nicht noch durch ein von Anfang über die Perſon des falſchen Sebaſtian gebreitetes Geheimniß erhöht habe. Vielleicht fürchtete er, es könne ſcheinen, als wolle er hierdurch die Rechtmäßigkeit der Anſprüche Philipp's II. auf den ſpaniſchen Thron in Zweifel ziehen."

[125]) Ich habe dieſes Schauſpiel in Spanien aufführen ſehen, dennoch würde ich, da mir ein Druck deſſelben nicht zur Hand iſt, den Inhalt aus der Erinnerung nicht mehr haben zuſammenbringen können, wenn mir nicht die von dem genannten Schriftſteller herrührende Analyſe des Stücks in der Révue des deux Mondes zu Hülfe gekommen wäre.

Luis Quiñones de Benavente, aus Toledo gebürtig, machte ſich beſonders durch ſeine Entremeſes beliebt. Manche derſelben verfaßte er mit ſpecieller Rückſicht auf das Theater von Buen Retiro, und dieſer Umſtand mag wohl der Grund ſein, weshalb ſie eine weniger ausgelaſſene Luſtigkeit verrathen, als die mehrſten übrigen Stücke dieſer Gattung, vielmehr größtentheils eine ſehr urbane Sprache führen. Die Sammlung dieſer Entremeſes, in welcher ſich auch einige Loas, Tanzlieder und dergleichen kleine ſcherzhafte Compoſitionen finden, iſt ſchon im vorigen Bande S. 145 angeführt worden.

Mehr durch ſeine Perſönlichkeit und durch die Ergießungen ſeines Gefühls in lyriſchen Gedichten, als durch einige von ihm herrührende Comödien machte ſich der Graf von Villamediana, mit vollem Namen D. Juan de Tarſis y Peralta Graf von V., berühmt. Dieſer elegante und talentvolle, einem der angeſehenſten ſpaniſchen Geſchlechter angehörende Cavalier, Oberpoſtmeiſter des Königreichs, galt für eine der vorzüglichſten Zierden von Philipp's IV. Hofe. Die Liebeslieder, die ihm ſein für weibliche Schönheit ſehr empfängliches Gemüth eingab gingen von Mund zu Munde. Zu ſeinem Unglück hatte er ſein Auge auch auf die Königin geworfen und feierte ſie unter erdichteten Namen, aber mit nur zu deutlichen Anſpielungen in ſeinen Gedichten. Hiermit nicht zufrieden, wählte er bei einem Turnier ein mit Realen beſetztes Kleid zu ſeiner Tracht und führte dabei im Schilde das Motto: Mis amores son reales. Solche Kühnheit konnte der König nicht ungeahndet laſſen. Der Graf wurde bald nach jenem Turnier Nachts auf der Straße in ſeinem Wagen ermordet, und der allgemeine Verdacht fiel auf Philipp IV. als den Anſtifter dieſer That. Das Jahr von Villamediana's

Tode finden wir nirgends genau angegeben; es ſcheint bald nach dem Jahre 1630 zu fallen. Eine erſte Ausgabe ſeiner oft gedruckten Obras poeticas erſchien noch bei Lebzeiten des Verfaſſers zu Madrid 1629, eine ſpätere vollſtändigere ebendaſelbſt 1643. In dieſem Bande finden ſich auch die dramatiſchen Stücke.

Juan de Zavaleta, Chroniſt Philipp's IV., erblindet 1664, verfaßte, außer manchen Werken in Proſa (Obras en prosa, Madrid 1667, 4to), ſowohl allein, als im Verein mit Anderen eine große Anzahl Comödien. Wer die Titel der berühmteſten derſelben wiſſen will, den verweiſen wir auf das dieſem Bande angehängte Inhaltsverzeichniß der großen Sammlung ſpaniſcher Schauſpiele. Dasſelbe ſei mit Bezug auf die übrigen, hier zuſammengeſtellten Theaterdichter geſagt.

Roman Montero de Espinoſa, Hauptmann eines ſpaniſchen Truppencorps in Flandern, von 1656 an in der Lombardei, 1660 zum Ritter des Ordens von Alcantara ernannt.

Ambroſio de Arce, oder wie ſein vollſtändiger Name heißt, Ambroſio de los Reyes Arce, geſtorben 1661 im beſten Mannesalter.

Gabriel Bocangol y Unzueta, gebürtig aus Madrid, Bibliothekar des Infanten Ferdinand von Oeſterreich und Chroniſt von Caſtilien, geſtorben 1658.

Juan Velez de Guevara, Sohn des im vorigen Bande beſprochenen Luis Velez de Guevara, geboren 1611, geſtorben 1675, zuerſt in Dienſten des Herzogs von Veragua, ſpäter Beiſitzer des Gerichtshofes von Sevilla, betrat dieſelbe Laufbahn wie ſein Vater, jedoch mit geringerem Erfolge. Er gab außer verſchiedenen Comödien einen Band Entremeſes, Madrid 1664, heraus.

Von Antonio Manuel del Campo iſt unter anderen El vencimiento de Turno, ein ſeltſames allegoriſches Drama, worin unter Aeneas Chriſtus, unter Turnus der Teufel, unter Lavinia die Seele verſtanden iſt. Weit höher ſteht ein anderes Schauſpiel desſelben Verfaſſers, Los desdichados dichosos, eine mit tiefſinniger Kunſt in Calderons Geiſt behandelte Legende von der Gründung des Kloſters von Monſerrate, welche erzählt iſt in folgendem alten Volksbuch: Historia de Nuestra Señora de Monserrate y Condes de Barcelona con los sucesos de la Infanta Riquilda y el Ermitaño fray Juan Guarin.

Einen zweiten Theil des letztgenannten Stücks unter dem Titel La Estrella de Monserrate ſchrieb Chriſtoval de Morales, von dem man außerdem noch verſchiedene, vornämlich geiſtliche Stücke hat.

Jacinto Cordero, gewöhnlich der Fähnrich (Alferez) zubenannt, ſcheint ſchon im Beginn dieſer Periode für die Bühne thätig geweſen zu ſein, und hätte vielleicht ſchon im vorigen Bande genannt werden müſſen. Ein Band Comödien von ihm ſoll zu Valencia erſchienen ſein. Das einzige ſeiner Stücke, das uns bekannt geworden iſt, El hijo de las batallas, zeugt von wenig künſtleriſcher Bildung, aber von einer reichen, wenn auch wild umherſpringenden Phantaſie.

Von Juan Bautiſta Villegas hat man unter anderen das Schauſpiel El Sol a media noche y las estrellas a medio dia, welches Pellicer ſeltſamer Weiſe jenem älteren Villegas, der in der „unterhaltenden Reiſe" des Auguſtin de Rojas genannt wird, zugeſchrieben hat. Das Argument des Stücks iſt aus den Evangelien, hebt mit der Verkündigung der Maria an, und endigt mit der Anbetung der Könige.

Unter den Dramen, welche Antonio Martinez ſowohl allein, als in Geſellſchaft Anderer ſchrieb, ſei beſonders El Arca de Noe hervorgehoben, weil es die ungeheure Kühnheit zeigt, mit welcher die Spanier ſelbſt die widerſtrebendſten Stoffe — hier die ganze Geſchichte der Sündfluth — zu dramatiſiren unternahmen. An letzterem Stücke hat auch

Pedro Roſete Niño, ein anderer fruchtbarer Theaterdichter dieſer Zeit Theil.

Eine beträchtliche Anzahl von Autos, namentlich Autos al nacimiento, verfaßte der Licenciat Cosme Gomez Terada de los Reyes. Ein Theil derſelben wurde zuſammengedruckt in dem Bande Noche buena, autos al nacimiento del Hijo de Dios. Madrid 1661.

Von Chriſtobal de Rozas, deſſen Name aber auch bisweilen Roras geſchrieben wird, hat man unter anderen eine Dramatiſirung der Novelle von Romeo und Julie, welche zu denen von Lope de Vega und Francisco de Roras als dritte hinzukommt.

Antonio Enriquez Gomez. Das erſte Schauſpiel, welches dieſer Dichter ſchrieb, war Engañar para reinar [126]); in dieſem mittelmäßigen Stück wird dargeſtellt, wie ein König von Ungarn, der durch ſeinen Stiefbruder vom Throne geſtoßen worden iſt, ſich durch Verkleidungen und Betrügereien aller Art wieder in Beſitz der Königswürde ſetzt; er ſcheut, um ſein Ziel zu erreichen, ſelbſt die ſchlechteſten Streiche nicht, ſo z. B. verſpricht er einer reichen Dame die Ehe, obgleich er im Geheimen ſchon vermählt iſt, Alles dies, weil

[126]) Die Schlußworte lauten:

Y aqui el Poeta da fin
A su comedia, notando
Ser la primera que ha hecho.

es erlaubt ſei, zu betrügen, um zu regieren. Weit beſſer iſt die Prudente Avigail desſelben Verfaſſers, eine Dramatiſirung der alt-teſtamentlichen Geſchichte von David und Abigail; die erſte Scene enthält das Zuſammentreffen von Saul und David in der Höhle (1 Samuel 24, 4), die letzte die Verlobung von David und Abigail. (1 Samuel 25, 42). Eine beſondere Eigenthümlichkeit des Enriquez Gomez in der Form iſt es, daß er ſich ſehr häufig der Endechas oder dreifüßigen Trochäen mit Aſſonanzen bedient.

Pedro Francisco Lanini Sagredo, Verfaſſer von vielen, beſonders hiſtoriſchen und geiſtlichen Comödien. Ob dieſer Dichter mit dem in den Sammlungen vorkommenden Pedro Francisco Lanini Valencia identiſch ſei, vermag ich nicht zu ſagen.

Juan Coello Arias, Bruder des Antonio Coello, Ritter von St. Jago.

Geronimo de Villaizan, getauft im Jahr 1604, Juriſt und Advocat in Madrid.

Bartholomé de Anciſo oder Enciſo, nicht zu verwechſeln mit dem im vorigen Bande beſprochenen Diego Ximenez de Enciſo.

Von Juan Cabeza, einem Aragoneſen, hat man einen erſten Theil Comödien, Zaragoza 1662.

Von Francisco Bernardo de Quiros, deſſen Schauſpiele auch in den allgemeinen Sammlungen nicht ſelten ſind, ſtehen einige Dramen in den Obras de D. F. B. de Quiros, Alguacil proprietario de la casa y corte de su magestad, Madrid 1656.

Unter den Stücken des Francisco de la Torre macht ſich beſonders La confesion con el demonio durch

den wild-phantaſtiſchen Charakter bemerklich. Die Heldin iſt eine Kindesmörderin, welche die entſetzliche That auf den Antrieb des Teufels begeht und nachher von dieſem immer tiefer in den Abgrund hinabgeriſſen wird.

Der allgemeine, beinahe epidemiſche Drang dieſer Zeit, Schauſpiele zu ſchreiben, veranlaßte auch Männer, deren Talente für andere Fächer waren, ſich in dieſem zu verſuchen. So ſchrieb der als Maler, Lyriker und Ueberſetzer des Aminta mit Recht geſchätzte Juan de Jauregui (geſtorben 1650) mehrere Comödien, welche aber keinen Beifall fanden, und, wie es ſcheint, nicht gedruckt worden ſind; als eine derſelben in Madrid aufgeführt aber ausgepfiffen wurde, rief ein Zuſchauer: „Wenn Jauregui will, daß ſeine Comödien gefallen ſollen, ſo muß er ſie malen.“ — So ließ ſich auch der hochgeſtellte Dichter und Fürſt Francisco de Borja y Esquilache, Vicekönig von Peru und Ritter des goldenen Vließes (geſtorben 1658) bewegen, zur Verherrlichung eines großen Hoffeſtes ein Drama zu dichten; ſo hat man von dem Portugieſen Francisco Manuel Mello (geb. zu Liſſabon 1611, geſtorben ebendaſelbſt 1666), dem ſehr fruchtbaren Verfaſſer vieler theologiſchen, hiſtoriſchen und moraliſchen Schriften, mehrere ſpaniſche Schauſpiele, und ebenſo glaubte der, an Philipp's IV. Hofe ſehr beliebte lyriſche Dichter Luis de Ulloa in die Schranken treten zu müſſen, in denen nun einmal alle geiſtvollen Köpfe jener Tage ihr Talent bewähren wollten.

Unter den Dramatikern der Zeit Karl's II. iſt auch Don Fernando de Valenzuela zu nennen, jener gewandte Abenteurer, der bei der Königin Mutter, Maria Anna von Oeſterreich, ſo hoch in Gunſt ſtand. Die Gräfin d'Aunoy ſagt von ihm (nach der alten deutſchen Ueberſetzung): „Er war von

Natur ein trefflicher Poet, wie denn ſeine Verſe voll artiger Affekte und viele davon durch den Druck herausgekommen, unter welchen vornämlich die Comödien berühmt ſind, die er damals, als er bei der königlichen Frau Mutter in Gnade kam, zu ihrer Ergötzung vorſtellen laſſen. — Es ließ auch dieſer Favorit unterſchiedliche von ihm ſelbſt verfertigte Comödien aufführen, welche ein Jeder umſonſt mit anſehen durfte; und gewiß, es war nichts ſo mächtig, der Spanier Herzen auf ſeine Seite zu bringen, als eben dieſes, indem ſie ungemeine Liebhaber von ſolchen Schauſpielen ſind, und eher das Geld an ihrem und ihrer armen Weib und Kinder Maul erſparen, damit ſie hierin ihre Luſt büßen und auf das Feſt einen theuren Platz miethen mögen“ [127]).

Auch dramatiſche Dichterinnen haben wir anzuführen, namentlich die Andaluſierin Anna Caro und die Mexikanerin Juana Inez de la Cruz, welche beide von ihren Verehrern „die zehnte Muſe“ genannt wurden. Von der erſten hat man unter anderen eine Dramatiſirung des Ritterromans vom Grafen Partinuples, welche von einem nicht gemeinen Aufſchwunge der Phantaſie zeugt. Die zweite, Nonne eines Kloſters in Mexico, ſchrieb eine Reihe allegoriſcher Loas und ein Auto ſacramental El divino Narciso [128]). Daß dieſes Auto ſchön und romantiſch ausgeführt ſei, geben wir Bouterwek, der es beſprochen hat, zu, aber nicht ſo richtig iſt ſeine Behauptung, daß es alle ähnlichen Werke des Lope de Vega übertreffe und daß eine ſo gewagte Umklei-

[127]) Spaniſche Staatsgeſchichte, beſchrieben von der Gräfin d'Aunoy, Leipzig 1703. S. 51 und 62.

[128]) Sie ſtehen in der Sammlung ihrer Gedichte: Poemas de la unica Poetisa Americana, Soror Juana Inez de la Cruz, von welcher die dritte Ausgabe in Barcelona 1691 erſchienen iſt.

dung der katholiſchen Religionsideen in das Gewand der griechiſchen Mythologie bis dahin in Spanien noch nicht bekannt geweſen ſei; denn in dieſer Hinſicht hat es nichts vor unzähligen anderen Stücken dieſer Gattung voraus.

Die Namen der übrigen am häufigſten vorkommenden Schauſpieldichter aus der Zeit Philipp's IV. und Karl's II. ſind in folgendem Verzeichniſſe enthalten:

Sebaſtian de Villaviciosa.
Francisco de Avellanada.
Fernando de Abila.
Carlos de Arellano.
Juan de Ayala.
Manuel Freyre de Andrade.
Garcia Aznar Belez.
Francisco Gonzalez de Buſtos.
Andres de Baeza.
Joſef de Bolea.
Salvador de la Cueba.
Antonio de la Cueva.
Juan de la Calle.
Francisco Ximenez de Cisneros.
Miguel Gonzalez de Cunedo.
Geronimo de Cifuentes.
Ambroſio de Cuenca y Arguello.
Juan Hurtado Cisneros.
Antonio Cardona.
Diego Calleja.
Geronimo Cruz.
Gabriel del Corral.
Juan Antonio Correa.
Bartolomé Cortés.

Pedro Correa.
Francisco Cañizares.
Antonio de Castro.
Juan Delgado.
Diego la Dueña.
Pedro Destenoz y Lodosa.
Diego Enriquez.
Rodrigo Enriquez.
Andres Gil Enriquez.
D. Antonio Francisco.
Diego Gutierrez.
Licenciado Manuel Gonzalez.
Francisco Salado Garcès.
Luis de Guzman.
Juan de Horozco.
Jacinto Hurtado.
Francisco de Llanos y Valdes.
Maestro Leon y Calleja.
Gaspar Lozano Montesinos.
Manuel Morchon.
Geronimo Malo de Molina.
Juan Maldonado.
Doctor Francisco de Malaspina.
Jacinto Hurtado de Mendoza.
Jacinto Alonso Maluendas.
Blas de Mesa.
Felipe de Milan y Aragon.
Roman Montero.
Antonio de Nanclares.
D. Tomas Osorio.
Sebastian de Olivares.

Luis de Oviedo.
Alonſo de Oſſuna.
Marco Antonio Ortiz.
D. Francisco Polo.
Doctor Martin Pegion y Queralt.
Tomas Manuel de la Paz.
Joſeph de Ribera.
Juſepe Rojo.
Joſeph Ruiz.
El maeſtre Roa.
Maeſtro Fray Diego de Ribera.
Bernardino Rodriguez.
Felipe Sicardo.
Bartolome de Salazar y Luna.
Vicente Suarez.
Fernando de la Torre.
Gonzalo de Ulloa y Sandoval.
Manuel de Vargas.
Francisco de Victoria.
Francisco de Villegas.
Melchor de Valdes Valdivieſſo.
Fernando de Vera y Mendoza.

Francisco Bances Candamo (geboren zu Sabugo in Aſturien 1662, geſtorben 1709) beſchließt nicht unwürdig die Reihe der Dichter aus der Blüthenepoche des ſpaniſchen Theaters, in welche wir ihn (da die Zeit ſeiner Wirkſamkeit ſchon mehr in die folgende Periode hineinreicht) mehr wegen des Gehalts ſeiner Werke, als nach chronologiſcher Genauigkeit ſtellen. In der That erblicken wir in ſeinen Dramen, wenn auch keine großen eigenthümlichen Vorzüge, doch einen ſchönen Abglanz von denen des Calderon; ſie zei-

gen, was ſelbſt ein Dichter von geringeren Mitteln leiſten kann, wenn er ſich mit Liebe und Hingebung nach einem großen Muſter bildet. Faſt alle Schauſpiele des Candamo [129]) haben entſchiedenen Werth und verdienen eine nähere Betrachtung, aber der beſchränkte Raum verſtattet uns nur, ein Paar derſelben zu erwähnen. Am vorzüglichſten möchte Por su rey y por su dama ſein, zu welchem Stücke ein berühmtes Ereigniß aus der Regierungszeit Philipp's II., die Einnahme von Amiens, den Stoff hergegeben hat. Candamo fingirt, der tapfere Porto Carero ſei in die Tochter des erſten Civilbeamten von Amiens verliebt und dieſe Leidenſchaft ſporne ihn an, die Eroberung eines feſten Platzes von dieſer Stärke zu verſuchen. So vollbringt er denn, um ſeiner Geliebten zu beweiſen, daß der Liebe nichts unmöglich ſei, eine Reihe von Thaten, deren eine immer noch kühner, verwegener und romanhafter, als die andere iſt. In der Scenenfolge, die ſich aus dieſem Motiv entſpinnt, wird nun die Theilnahme immer mächtiger geſpannt und das ganze Drama iſt von einem lodernden Feuer der kriegeriſchen Begeiſterung durchglüht, das auf der anderen Seite wieder durch den Ton der feinſten Galanterie gedämpft wird und ſich mit ihm zu einem höchſt

[129]) Sie ſtehen in der Sammlung: Poesias comicas, opras post humas de D. F, Bances Candamo. Madrid 1722.

T. I. Quien es quien premia al amor. La restauracion de Buda. Duelos de ingenio y fortuna. La virgen de Guadalupe. La piedra filosofal. Qual es afecto mayor, lealtad o sangre o amor. Por su rey y por su dama. El vengador de los cielos. T. II. La Xarretiera de Inglaterra. El Austria en Jerusalem. El esclavo en grillos de oro El Sastre del Campillo.

Mas vale el hombre que el nombre. El duelo contra su dama. S. Bernardo Abad. El Español mas amante y desgraciado Macias und mehre autos und Zwiſchenſpiele.

anziehenden Totaleffekt verſchmilzt. — Als Ganzes weniger zu loben, wenn auch keineswegs ohne ſchöne Einzelheiten, iſt El duelo contra su dama. Eine amazonenhafte Dame läßt ſich von ihrem Geliebten, über deſſen Untreue ſie ſich zu beklagen hat, ſchwören, daß er ſie in einer Verkleidung, welche anzunehmen ſie gezwungen ſei, nicht verrathen wolle. Hierauf begibt ſie ſich in der Tracht eines Prinzen an den Hof ihrer Nebenbuhlerin und fordert ihren Geliebten zum Zweikampf. Dieſer ſieht ſich nun in der Lage, entweder gegen die Geliebte kämpfen zu müſſen, oder als ein Feigling dazuſtehen, oder den geleiſteten Schwur zu brechen. Da ihm die Wahl der Waffen freiſteht, ſo wählt er den Ausweg, ſich ohne Schild und Rüſtung und mit bloßer Bruſt auf dem Kampfplatz einzufinden. Durch dieſen Kunſtgriff wird die rachbegierige Schöne entwaffnet; zu gleicher Zeit hat der Geliebte, welcher nur deshalb gegen jene lau geworden war, weil er ſie treulos geglaubt hatte, ſich durch Thatſachen von der Irrigkeit ſeines Wahnes überzeugt, und reicht ihr als Gatte die Hand. — Beſonders dauernden und allgemeinen Beifall ſcheint unter den Dramen des Bances Cándamo El esclavo en grillos de oro erhalten zu haben. Die Fabel dieſes eleganten und anmuthigen Stückes läßt ſich mit wenigen Worten erzählen. Camillus, ein ſich weiſe dünkender und von den abſtrakten Lehren der Philoſophen verblendeter Römer, hat, unzufrieden mit der Regierung des Trajan, eine Verſchwörung gegen dieſen angezettelt. Der Kaiſer entdeckt den verrätheriſchen Plan, läßt den Senat zuſammenberufen und den Verbrecher vorführen, um ihm das Urtheil zu ſprechen; wie groß aber iſt das Erſtaunen der verſammelten Menge, als der Schuldige, ſtatt, wie man erwartete, zum Tode verdammt zu werden, von Trajan zu ſeinem Mit-

regenten ernannt wird! Der weiſe und milde Imperator glaubt den Bethörten nicht beſſer züchtigen zu können, als auf dieſe Art. Camillus wird durch ſeine neue Stellung genöthigt, ſtets nur der Regierungsſorgen zu gedenken, muß allen Freuden, deren Privatleute genießen, entſagen, ſieht jede ſeiner Handlungen vielfachem Tadel unterliegen, muß bekennen, daß er unfähig ſei, die ihm aufgebürdete Laſt zu tragen und bittet zuletzt den Trajan, ihn von derſelben zu befreien. Der Kaiſer, zufrieden mit dieſer Demüthigung des Empörers, verzeiht ihm.

Nur mit einem Worte ſei nun endlich noch der beinahe zahlloſen Comödien anonymer Verfaſſer gedacht, welche der Zeit des Calderon angehören und zum Theil auf uns gekommen ſind. Meiſterwerke mögen ſich unter dieſen Comedias de un ingenio wohl nicht viele finden, einzelne poetiſche Funken, wie ſie durch die Reibung ſo vieler Kräfte erzeugt wurden, glänzen aber auch in ihnen, und ſie legen Zeugniß ab von dem allgemeinen dichteriſchen Geiſte, der im damaligen Spanien waltete. Auf einzelne dieſer Stücke einzugehen, iſt uns, da ſelbſt Hunderte von namhaften Autoren herrührender Comödien unberückſichtigt bleiben mußten, nicht verſtattet.

So, bald länger verweilend, bald flüchtiger vorübergehend, haben wir das beinahe unüberſehbare Gebiet der ſpaniſchen Dramatik während ihrer Blüthenperiode durchwandert. Möchte es uns gelungen ſein, dem Leſer einen lebendigen Einblick in dieſe bisher allzu wenig beachtete Region zu gewähren und die Aufmerkſamkeit von neuem auf ein reiche Ernte und vielfachen Genuß verſprechendes Feld der Poeſie hinzulenken! Hier, am Endpunkte der Epoche, welche den bei weitem wichtigſten Theil unſerer ganzen Aufgabe bildete, werde es uns denn auch vergönnt, noch einmal einen Rückblick auf die durchmeſſene Strecke zu werfen.

auf die Ewigkeit und hineinragend in die Zukunft, war das spanische Schauspiel ein universelles, nicht auf diese oder jene Classe, nicht auf die Gelehrten oder sogenannten Gebildeten, oder hinwiederum auf den rohen Haufen, sondern auf die Totalität der Nation berechnetes; und so sympathisirte es mit dem Charakter, dem Glauben, der Denkweise, der Phantasierichtung, der Sitte und dem Geschmack der Nation, indem es, zuerst das Produkt aller dieser Elemente, nachher ihr zweiter Schöpfer und Bildner wurde. „Unser altes Drama — sagt ein patriotischer Spanier (Agustin Duran) — war für uns, was die Bibel für die Hebräer, was die Iliade und die Odyssee für die Griechen, das heißt ein Archiv des historischen, politischen, religiösen und moralischen Wissens der Nation, eine Uhr, deren Zeiger ihre wechselnden Schicksale, ihren Ruhm und ihre Unglücksfälle andeutete. In ihm vereinigten sich alle Töne und Abstufungen der Poesie; es verschmolzen sich in ihm die Tragödie, das Lustspiel, die bürgerliche und die novellenartige Comödie, ja die niedere Farçe, indem alle Stände der Gesellschaft, vom höchsten bis zum geringsten, Platz fanden, ohne daß deshalb ein Uebelstand oder ein Mißverhältniß in die Theile des Ganzen gekommen wäre.“ — Diesem Drama hatte eine Reihe von Jahrhunderten auf dem Urboden aller Poesie, dem Geiste und Leben des Volkes, ein Fundament gelegt; auf solchem Grunde errichtete dann Lope de Vega, unterstützt von einer Schaar rüstiger Gesellen, ein wohlgefügtes, innerlich gegliedertes und allen feindlichen Angriffen trotzendes Gebäude; ihm nach aber folgte eine jüngere Generation und thürmte in consequenter Durchführung des ersten Planes einen neuen Bau auf den alten, daß er sich kühn und himmelstrebend, Kuppel auf Kuppel über jenem erhob. War nun Madrid, als der Punkt, wo

ſich alle Macht und aller Glanz der Nation concentrirte, der erſte und Hauptſchauplatz der dramatiſchen Kunſt, ſo entſtanden doch nach allen Seiten hin Pflanzſchulen, welche die von der Hauptſtadt ausgegangenen Anregungen in elektriſchen Schlägen weiter leiteten und die Schöpfungen der großen Dichter zum Gemeingut des ganzen Volkes machten. Von den andaluſiſchen Küſten an bis zu dem Fuße der Pyrenäen, vom Mittelmeere, wo es den cataloniſchen Strand beſpült, bis an den weſtlichen Ocean ſaßen die Spanier mit leuchtendem Blick und hochklopfendem Herzen vor Bühnen, auf denen ſie ihr eigenſtes Sein in idealer Vollkommenheit und Energie erblickten, auf welchen ihnen in kühnen Bildern die großen Thaten ihrer Väter, die erhabenen Erinnerungen ihrer Geſchichte entgegen traten, und ebenſo auch die ganze Breite, der gegenwärtigen Wirklichkeit als glänzendes Panorama vor ihnen aufgerollt ward; und nie läſſig waren ſie, den Tribut ihres Dankes darzubringen an die Dichter, welche ihnen bald mächtige Aufregungen der Phantaſie darboten, bald ihren Geiſt mit lieblichen Träumen umgaukelten, ſie bald auf dem Flügel der Andacht emporhoben in überirdiſche Regionen, bald in Humor und heiterem Scherz mit ihnen tändelten. Eine ganz andere und vollere Beifallsſpende war hier zu erwarten, als in unſeren Tagen; nicht von verſchiedenen Claſſen, nicht von den höheren Ständen oder dem Pöbel, von den Kritikern oder der ungelehrten Menge ging ſie aus, nein, ein ganzes Volk ſtimmte im Chore zuſammen, um ſie zu ertheilen; zwiſchen Dichter und Zuhörern fand eine lebendige Wechſelbeziehung Statt, welche jenen befeuerte, während ſie dieſe hob; ein freier und friſcher, die geſunde, allſeitige Ausbildung befördernder und krankhaften Richtungen vorbeugender Lebensathem durchzog die dramatiſche Kunſt; und ſo er-

füllte das Theater ſeine höchſte Beſtimmung, — es ward eine Nationalanſtalt, der Lehrer und Bildner des Volks, der Abdruck und zugleich das Vorbild der Nation.

Nicht ohne Trauer werden wir nun die Grenze überſchreiten können, jenſeits deren der Verfall des ſpaniſchen Drama's eintritt; denn die Wahrnehmung dieſes Verfalls zeigt uns zugleich die Auflöſung des Volksgeiſtes, aus dem daſſelbe hervorgeblüht war und ſeine Nahrung gezogen hatte. Mögen wir nun auch annehmen, (und die Betrachtung kann allein hierin einen Troſt finden), daß der Geiſt einer Nation nach dem Abwerfen ſeiner bisherigen Geſtalt einer höheren Entwickelung entgegengehe, ſo iſt es doch gewiß, daß zwiſchen der Auflöſung des früheren und der Bildung des neueren Zuſtandes ſtets eine Periode der Unſicherheit, des Schwankens und der Lethargie liegt, bei welcher der Beobachter nicht mit Freude verweilen kann.

Wie im vorigen Bande Notizen über die berühmteſten Schauſpieler des dort behandelten Zeitabſchnittes gegeben wurden, ſo iſt dies nun für die zweite Hälfte der Blüthenperiode des ſpaniſchen Theaters zu wiederholen. Um den Leſer zunächſt noch einmal in die Mitte des ſpaniſchen Comödiantenlebens zu verſetzen, geben wir hier auszugsweiſe ein um das Jahr 1649 geſchriebenes Gedicht von unbekanntem Verfaſſer, welches von ſatiriſchen Ausfällen auf das Schauſpielweſen dieſer Zeit und namentlich auf die Bühnenheldinnen und deren leichtfertige Verehrer wimmelt [130]).

„Die, welche ſich dem Hiſtrionenſtande widmet und zu

[130]) Pellicer, Tratado histórico etc., pag. 239. Wir geben hier nur das Hervorſtechendſte von dem Inhalte dieſer weitläuftigen Satire, ohne uns Schritt für Schritt an den Text zu halten.

ſingen oder mit den Caſtagnetten zu klappern weiß, möge ſich, wenn ſie nur beweglich wie Queckſilber iſt und lieblich zu lächeln oder durch anmuthige Geberden zu reizen weiß, für die Gebieterin dieſer Welt halten. Es iſt gar nicht nöthig, daß ſie ſchön ſei; genug, daß ſie eine Schauſpielerin iſt; wer ſollte einer Schauſpielerin nicht zu Füßen fallen?“ So ſang der zweiköpfige Gott Janus, und kaum vernahm es Menguilla, ein niedliches Mädchen, das beſtimmt war, eine Heilige zu werden, als ſie ihr härenes Gewand bei Seite warf, wieder die Basquiña anlegte und unter eine Comödiantenbande ging. Sogleich ward ſie von der ganzen ſauberen Sippſchaft umringt und, nachdem man ein ſtrenges Examen mit ihr angeſtellt, für würdig proclamirt, eine Waiwodin zu ſein. Dann aber ſtieg ein Gracioſo auf einen Koffer und hielt ihr folgende Anrede: „Señora Doña Menga, ſei Sie uns willkommen! Aber wenn Sie glaubt, hier bei uns Roſen zu pflücken, weil Sie uns mit Flitterſtaat angethan ſieht, ſo irrt Sie ſich gewaltig; denn das Leben, das wir führen, iſt wahrhaftig kein Leben zu nennen, das wird Sie gleich in der erſten Woche an Ihrem Solde, am Mittags- wie am Nachteſſen ſpüren. Früh Morgens wird Sie aufſtehen und einen ganzen Stoß Rollen einſtudieren müſſen, und wenn es auch bei uns keine Kloſter-Clauſur gibt, ſo darf Sie ſich doch nicht einbilden, daß Sie deshalb freier ſein werde; Siſyphus an ſeinem Felſen iſt nicht gebundener, als wir, denn nie haben wir an irgend einem Orte Ruhe, außer an den allerelendeſten; oft müſſen wir mit leerem Magen marſchiren, und ſelbſt im kälteſten Winter gönnt man uns keine Raſt. Aber freilich, das iſt wahr, ſobald wir in eine volkreiche Stadt kommen, klärt ſich der Himmel auf; dort, holde Doña, werdet Ihr vor Ablauf des dritten Tages Liebeserklärungen in Proſa und Ver-

ſen erhalten; vor Allem in Madrid, dieſer Stadt der Fürſten, wird man Euch in Silber faſſen: glaubt jedoch nicht, daß Ihr deshalb in Luſt und Behagen werdet leben können; das Spielen iſt eine ſo mühſame Sache, daß uns nach dreiſtündiger Pein auf dem Theater das Hirn ſchwindelt; das Auswendiglernen nimmt uns die Morgen hin, zur Zeit der Sieſta müſſen wir uns ſchminken und zum Eſſen und Schlafen finden ſich kaum Augenblicke. Auf dies Alles, mein Mädchen, mußt Du Dich gefaßt machen, wenn Du bei dem Entſchluſſe, in unſeren Stand zu treten, beharrſt; und dabei habe ich noch nicht die Gänge in den Palaſt und zu vornehmen Herrn gezählt, welche mehr läſtig als einträglich ſind; welche Pein! wenn wir eben erſt einen Kampf mit tauſend wilden Beſtien beſtanden haben, ſo ſteht uns ein neuer mit noch ſchlimmeren bevor! Hieraus entnimm denn, mein Kind, wie wenig ächt das Gold iſt, das deine Glieder umhüllt!“ So ſprach der Gracioſo mit gemeſſenem Ton, und die junge Schöne wechſelte ihr Antlitz nicht, vielmehr klatſchte ſie ihm mit der übrigen Schauſpielerverſammlung Beifall zu; als aber der Applaus verhallt war, ſprach ſie mit redſeliger Zunge: „Herr Pater, ich weiß wohl, daß Ihr mich in guter Abſicht von dieſem Pfade ablenken wollt; aber ich bin geharniſcht gegen alle Mühſal und vertraue auf meinen Liebreiz, der mir in meiner blühenden Jugend Ruhm eintragen und für ſpäter eine glänzende Zufluchtsſtätte bereiten ſoll, wenn es mir gelingt, mir einen Grafen zum Lebensgefährten zu kapern. Mein Geſicht — ſeht her, es iſt nicht geſchminkt — verſpricht mir einen guten Ertrag, und das geſchickte Sainete meiner Füße iſt der ſicherſte Liebespfeil; wenn ich aber erſt die Caſtagnetten zu ſchlagen anfange, ſo werde ich Stoff zu tauſend Novellen geben, und ſelbſt ein Karthäuſer wird mir nicht wider-

ſtehen. Wohlan denn, meine Prinzeſſinnen, da mich das Schickſal zu Eurer Genoſſin macht, ſo gebt mir ſogleich meine Rolle; ich kann den Augenblick des Auftretens nicht erwarten! Sobald ſich mir die Schranken öffnen, will ich das Theater zu einem Kampfplatz machen, in welchem mir keine Seele ungetroffen bleiben ſoll; und Euere Bühne ſoll Dinge ſchauen, wie man ſie bis auf den heutigen Tag von Thule bis nach Baktra noch nicht erlebt hat. Man fordere, was und wen man ſehen wolle, ich bin bereit, Alles, was irgend verlangt werden kann, in glänzender Sprache, Handlung und Geberde zu zeigen! Den Meder, den Perſer, den Macedonier und den Gothen findet man auf der Bühne in beſſerer Geſtalt, als in der Geſchichte; ſie drängt in nicht einmal vier volle Stunden Begebenheiten zuſammen, welche ſonſt lange Annalen füllen, und die Pauſen der Rede werden noch von ſonoren Harmonien erfüllt, welche dem Winde Wohllaut leihen. Was alſo willſt du, böswilliger Tadler, der du dich von ſo vielem Entzücken abwendeſt? Sei überzeugt, wenn ich als Infantin geboren und nachher Schauſpielerin geworden wäre, ich würde glauben, meinen Stand gebeſſert zu haben! Wie aber kann man erſt an Ordensregel und Nonnenſchleier Gefallen finden! Dort iſt man immer von Spähern umgeben, und das Sprachgitter läßt nicht die kleinſte Aeußerung von Luſt durchſchlüpfen; hier aber, ihr Blumen, ſteht ihr im Freien, und beſtändiger Thau ſchmückt euch mit friſchem Grün. Dies überlegend, entſchloß ich mich, meinen Wohnort zu verändern und die Wüſte mit dem friſchen Quell zu vertauſchen. Zwar weiß ich wohl, daß dies nicht der Weg zu dem Ziele iſt, nach dem wir ſtreben ſollen, daß er vielmehr zum Abgrunde führt: aber, Freundinnen, ſo lange wir jung ſind, laßt uns lieben und leben; ſpäter mag der Himmel es fügen, daß wir dasſelbe werden, was die Baltaſara."

Hiermit endigte Menguilla ihr Geſchwätz, und die ganze Bande ſtaunte erfreut und verwundert ihre Rede an; dann drängten ſich Alle im Kreiſe um ſie her und riefen ſie zu ihrer Königin aus; vier Männer erhoben ſie auf ihren Schultern und ſtellten ſie unter Muſik und Geſang auf einen hohen Schrank; der Director der Truppe aber ſprach, wie folgt: „Welcher Glücksfall, ihr Freunde, den ich mit meiner Beredtſamkeit nicht genugſam preiſen kann! In ſo zarten Jahren ſo viel Verſtand, und bei ſo reifem Urtheil ſo große Schönheit! Eurer Ehre bin ich es ſchuldig, daß ich dies Mädchen in Eure Mitte aufnehme. Hunderttauſend Dinge können wir mit ihr anfangen. Als Schauſpielerin kann ſie agiren, und als Tänzerin, die Daumen mit Caſtagnetten bewaffnet, ſich in Millionen Wirbeln drehen; das wird die Theaterbeſucher entzücken und beſtimmen, nachher zu Tauſenden wiederzukommen, und ſo werden wir unſere Caſſen füllen. Ja, ich bin ſicher, daß unſere Kleine mit der Stimme, mit den Füßen und mit den Geberden Siege davontragen wird; dafür liefert ſchon die Probe, die ſie uns heute gab, einen glänzenden Beweis. Wohlan denn, Freunde, gebt ihr zu thun, daß ſie mit Worten und Tänzen alle Schauſpielerinnen beſiege. Für's Erſte ſcheint es mir jetzt am angemeſſenſten, daß wir, bevor wir die Reſidenz betreten, einen Durchzug durch das Königreich halten und die Stücke, welche unſere Kleine einſtudirt, in den geringeren Ortſchaften aufführen; von dort aus wird dann ihr Ruhm ſich weiter und weiter verbreiten, wie eine Blaſe, die unter dem Hauche der Kinder anſchwillt, und ſo werden wir endlich, wenn Alles nach Wunſch ausfällt, Gott den gelobten Dank abſtatten und der Welt ein Schnippchen ſchlagen, weil wir ihr das Beſte entführt haben."

Manche ergötzliche Züge aus der ſpaniſchen Hiſtrionen-

welt ließen ſich noch aus den Loas und Zwiſchenſpielen des ſchon genannten Benavente ſammeln. In einer Loa dieſes Dichters z. B. läßt der Schauſpieldirektor Roque de Figueroa alle Mitglieder ſeiner Geſellſchaft nach einander aufmarſchiren, indem er ein jedes beſonders charakteriſirt; am Schluſſe müſſen auch der Souffleur, der Garderobe-Aufſeher, der Caſſeneinnehmer und die Theaterbedienten erſcheinen, und endlich werden gar die Koffer und Kleider der ſämmtlichen Hiſtrionen hervorgeholt, um dem Publikum ihre Reverenz zu machen. In einer anderen findet ſich folgende Anrede an die Zuhörerſchaft: „Senat, Auditorium, Hörer, Amphitheater, Coliſeum, Galane, Damen, Dienſtmädchen, Vornehme, Edle, Plebejer, Hauben, Kappen, Kaputzen, Musketen, nicht Musketiere, euch Alle bitten wir um Verzeihung [131])!“ In einer dritten ſagt ein zaghafter Schauſpieler: „Ach! ich ſterbe, meine Herren, denn ich ſehe Viſionen, ſehe ſchon die Musketiere, wie ſie die Pfeifen an die Zungenſpitze ſetzen [132]).“

Viele der Schauſpieler aus der Zeit des Lope de Vega, die ſchon im vorigen Bande genannt worden ſind, lebten noch bis ſo tief in das ſiebzehnte Jahrhundert hinein, daß ſie auch

[131]) Senado, Auditorio, Oyentes,
Amfiteatro, Coliseo,
Galanes, damas, fregonas,
Ilustres, nobles, plebeyos,
Tocas, Gorras, Caperuzas,
Mosquetes, no mosqueteros,
Todos pedimos perdon.

[132]) Ay que me muero, señores
Porque veo ya visiones,
Veo à los Mosqueteros,
Que en el pico de la lengua
Tienen ya los silvos puestos.

noch in den Dramen des Calderon und ſeiner Zeitgenoſſen auftreten konnten. Den früher verzeichneten Namen könnte nun noch eine beträchtliche Liſte von ſolchen hinzugefügt werden, welche vorzugsweiſe oder ausſchließlich der Zeit Philipp's IV. und Karl's II. angehören; aber nur von den wenigſten dieſer Schauſpieler und Schauſpielerinnen ſind uns irgend erhebliche Nachrichten aufbewahrt worden, und das bloße Aufzählen von Namen ermüdet; wir beſchränken uns daher im Folgenden auf Hervorhebung der allerberühmteſten.

Sebaſtian de Prado, eben ſo wegen ſeines vortrefflichen Spiels und ſeiner Körperſchönheit auf den Brettern gerne geſehen, als auch wegen der Eleganz ſeiner Sitten und wegen ſeines edlen Charakters im Privatleben geachtet. Sein Rollenfach war das der Galane oder erſten Liebhaber, und in dieſem ſtand er dem Alonſo de Olmedo (dem Sohne des ſchon im vorigen Bande genannten Olmedo) als Nebenbuhler gegenüber. Im Jahre 1659 ging er mit Ludwig's XIV. Gemahlin Maria Tereſa, der Tochter Philipp's IV., als Anführer eine Comödiantentruppe nach Paris und gab daſelbſt längere Zeit hindurch Vorſtellungen. Mit reichlicher Ernte von Geld und Beifall nach Spanien zurückgekehrt und auch hier wieder mit Enthuſiasmus begrüßt, faßte er doch den Entſchluß, den Schauplatz ſeiner Triumphe zu verlaſſen, und wurde im Jahr 1675 Mönch in einem Madrider Kloſter. Auf einer Reiſe nach Rom, die er in Geſchäften ſeines Ordens unternahm, ſtarb er zu Livorno 1685.

Maria Calderon, die berühmteſte, durch ihre Verbindung mit dem Könige ſelbſt in der politiſchen Geſchichte Spaniens eine Rolle ſpielende Actrice aus der Zeit Philipp's IV. Es unterliegt keinem Zweifel, daß dieſer Fürſt ein Liebesverhältniß mit der ſchönen, von vielen Verehrern umſchwärm-

ten Maria unterhalten hat; in einem Spottverſe, den die Gräfin d'Aunoy mittheilt, heißt es ſehr bitter:

Un Fraile y una Corona,
Un Duque y un Cartelista
Anduvieron en la lista
De la bella Calderona.

Ein Sprößling dieſer königlichen Liebe war der bekannte, ſeinem älteren Namensverwandten ſo unähnliche, Don Juan von Oeſterreich, der ſich nach dem Tode ſeines Vaters in den Palaſt-Intriguen zwiſchen der Königin Mutter, dem Pater Neidhart, dem Admiral von Caſtilien und anderen Großen ſo bemerklich machte. Maria Calderon trat bald nach der Geburt dieſes Sohnes (1629), um die Fehltritte ihres früheren Lebens gut zu machen, in ein Nonnenkloſter, welchem ſie ſpäter, allgemein geachtet, als Aebtiſſin vorſtand.

Barbara Coronel, gewöhnlich „die Amazone“ genannt, weil ſie, unzufrieden mit der Schwächlichkeit ihres Geſchlechts, faſt immer Männerkleidung trug und ſelten anders, als zu Pferde geſehen wurde. Beſonders zeichnete ſie ſich in ſolchen Rollen aus, welche ihrem wilden und mannhaften Charakter zuſagten. Sie ſtarb 1691, nicht ohne den Verdacht mit in's Grab zu nehmen, daß ſie ihren Mann vergiftet habe.

Francisca Bezon, eine der gefeiertſten Künſtlerinnen, welche je die ſpaniſchen Bretter betreten haben. Sie hieß mit wahrem Namen nicht Bezon, ſondern war, nach dem Chroniſten der mehrgenannten Brüderſchaft, „die Tochter eines der berühmteſten und edelſten unter den Dichtern, welche zur Zeit Philipp's IV. die Theater mit Comödien verſahen [133]),“ und wurde im Geheimen von Juan Bezon, einem Schau-

[133]) Vielleicht des Calderon?

ſpieler in der Geſellſchaft des Chriſtoval de Avendaño, erzogen. Früh betrat ſie die Bretter, und ſchon in ſehr jungen Jahren galt ſie in den Rollen der erſten Liebhaberin für unübertrefflich. Später ging ſie mit der Truppe des Sebaſtian de Prado nach Frankreich und ſpielte daſelbſt eilf Jahre lang unter allgemeinem Beifall.

Den folgenden Namen der geprieſenſten und am häufigſten genannten Comödianten und Comödiantinnen aus der Zeit Philipp's IV. und Karl's II. können wir theils gar keine, theils nur wenige flüchtige Notizen hinzufügen; Pellicer, aus dem wir mit Hinzuziehung der Zwiſchenſpiele von Benavente ſchöpfen, theilt zwar allerhand über dieſelben mit, aber kaum irgend Etwas, was von beſonderem Intereſſe wäre.

Lorenzo Hurtado, noch einer von den Gründern der im vorigen Bande ſo oft erwähnten Cofradie de Nuestra Señora de la Novena, der aber die übrigen Stifter dieſer Brüderſchaft um ein Langes überlebt zu haben ſcheint und auf dem Buen-Retiro-Theater eine bedeutende Rolle ſpielte. — Anna, Feliciana und Micaela de Andrade, drei als Sängerinnen und Schauſpielerinnen berühmte Schweſtern, denen von ihren Verehrern der Beiname der drei Grazien gegeben wurde. — Vicente Domingo, ein beliebter Gracioſo. Von ihm erzählt man folgende Anekdote. Er hatte früher als Trompeter in dem ſpaniſchen Heere gedient und behielt die Liebe zu dieſem Inſtrumente bei; als er nun einſt mit einer Hiſtrionentruppe das Land durchzog, gewahrte er in der Ferne eine Räuberſchaar, forderte ſeine Begleiter auf, ſich mit ſammt ihren Pferden und Maulthieren in Reihe und Glied zu ſtellen, und ſtieß auf militairiſche Art in die Trompete; dies erſchreckte denn die Banditen dergeſtalt, daß ſie die Flucht ergriffen. — Die Brüder Torrella, welche ſich ſo ähnlich

ſahen, daß man ſie kaum von einander unterſcheiden konnte, und durch dieſen Umſtand das Publikum beſonders bei der Ausführung der Rollen des Brüderpaars in Lope's Palacio confuso ergötzten. Sie ſpielten in der Truppe des im vorigen Bande genannten Roque de Figueroa. — Bartolomé Romero. — Perez. — Francisco Lopez. — Pedro Ascanio. — Antonio de Prado. — Anna de Barrios, eine geborene Neapolitanerin. — Clara Camacho, eine Valencianerin, von welcher erzählt wird, ſie ſei bei der Darſtellung eines Auto plötzlich ſo von Andacht ergriffen worden, daß ſie beſchloſſen habe, der Welt zu entſagen. — Antonia Infante. — Eufraſia Maria de Reyna. — Joſefa Morales. — Ines Gallo. — Manuela de Acuña. — Manuela Escamilla, aus einer Familie, welche mehrere ausgezeichnete Schauſpieler und Schauſpielerinnen hervorgebracht hat. — Maria de los Reyes. — Mariana Romero. — Micaela Fernandez.

Noch haben wir Einiges über den Einfluß des ſpaniſchen Theaters auf die Bühnen des übrigen Europa zu ſagen. Dieſer Einfluß gab ſich gegen die Mitte und von da abwärts bis an das Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts in noch viel größerer Ausdehnung und Stärke kund, als während der im vorigen Bande unſerer Geſchichte behandelten Periode; wir wollen uns jedoch nicht ſtreng an die Gränzen des vorliegenden Zeitabſchnittes binden, ſondern ſowohl Einiges, was bisher übergangen wurde, nachholen, als auch ſogleich in das achtzehnte Jahrhundert mit hinübergreifen.

Hören wir zunächſt, was der mit dem Theaterweſen von ganz Europa ſo genau bekannte Riccoboni ſchon vor mehr als

hundert Jahren über dieſen Gegenſtand ſagte: „Das ſpaniſche Theater beſitzt eine unzählbare Menge von Intriguen-Stücken, aus denen die Dichter aller Nationen als aus unverſiegbaren Quellen ſchöpfen können. Die ſpaniſchen Dramen, welche durch den Adel der darin vorkommenden Perſonen oder durch die Art der Verwickelung und Handlung einer höheren Gattung angehören, können als Muſter der Tragicomödie und Tragödie dienen, und Italiener wie Franzoſen haben ſie ſehr benutzt. Die ſpaniſche Bühne hat daher trotz ihrer Regelloſigkeit den Ruhm, ſowohl durch die Originalität ihrer Ideen, als durch die erſtaunliche Anzahl und Mannichfaltigkeit der Süjets, welche ihr ausſchließlich angehören, die große Lehrerin aller Dichter und das große Muſter aller Theater von Europa geweſen zu ſein. — Schon aus den Nachahmungen der ſpaniſchen Stücke erkennt man leicht, wie eigenthümlich die Ideen in ihnen ſind und mit welcher Leichtigkeit die ſpaniſchen Dichter ihre Süjets erfinden. Es iſt ſehr ſelten, daß man unter der großen Zahl ihrer Comödien eine findet, deren Idee anderswoher genommen wäre; im Gegentheil haben die Spanier alle Dichter von Europa mit ihren Erfindungen verſehen [134]).“

Der Geſchmack an ſpaniſchen Schauſpielen ward in Italien ſchon gegen den Ausgang des ſechszehnten Jahrhunderts ſehr herrſchend. „Anfänglich — ſagt Salfi — wurden die ſpaniſchen Comödien vornämlich in den italieniſchen Provinzen geſpielt, in welchen Spanien politiſch wie literariſch Geſetze gab; aber allmälig verſchaffte ihnen die Langeweile der Italiener an dem Hergebrachten und die Sucht nach dem

[134]) Riccoboni, Réflexions sur les divers théatres de l'Europe pag. 65 et 58.

Neuen ein breiteres Terrain, und ſie begannen, das romantiſche Syſtem auf den Ruinen des claſſiſchen aufzupflanzen. Um das Ende des ſechszehnten Jahrhunderts erſchienen mit glücklichem Erfolg: La Donna Costante und L'amante furioso von Raffaele Borghini, L'Erofilomachia, La prigione d'Amore und I morti vivi [135]) von Sforza d'Odi, ſo wie noch andere ähnliche Stücke. In dieſen Comödien ſah man bald ein verzweifelndes Mädchen, das ſich lebendig begraben läßt, um einer verhaßten Heirath zu entgehen, bald einen unglücklichen Liebhaber, der ſich als Dieb zum Galgen führen läßt, weil er kein anderes Mittel weiß, um die Ehre ſeiner Dame zu retten [136]). Im ſiebzehnten Jahrhundert nahm dieſe Richtung des Geſchmacks immer mehr überhand, und ſtatt regelmäßiger Tragödien und Comödien ſah man in Italien nur noch die Azioni, welche gewöhnlich reali, reali comiche oder tragiche-comiche genannt wurden und ſämmtlich knechtiſche Ueberſetzungen oder übertriebene Nachahmungen ſpaniſcher Schauſpiele waren [137])."

Gehen wir zu dem uns hier zunächſt beſchäftigenden Zeitraume fort, ſo könnten wir eine beträchtliche Liſte von italieniſchen Dramen liefern, welche den Caſtilianiſchen Urſprung deutlich und unzweifelhaft verrathen; wir begnügen uns jedoch mit folgenden Anführungen. Die zwiſchen 1652 und 1672 erſchienenen Comödien des Neapolitaners Giambattiſta Pasca: Il Cavalier trascurato, La Taciturnità loquace, Il Figlio della battaglia (nach dem Hijo de las Batallas von Jacinto Cordero), La falsa accusa data alla Duchessa di

[135]) Nach Lope's Muertos vivos.

[136]) Dies ſpielt vermuthlich auf eine Nachahmung von Montalvan's No hay vida como la honra an.

[137]) Salfi, Saggio Storico critico della Commedia italiana.

Sassonia (nach Guevara's Cumplir dos obligaciones) ſind ſämmtlich Nachahmungen ſpaniſcher Originale; ebenſo die gleichzeitigen Schauſpiele von Raffaele Tauro: Le ingelosite speranze, La Contessa di Barcellona (wohl nach Moreto's Desden con el desden), Fingere per vincere, Isabella o la Donna più costante, La falsa Astrologia (nach Calderons Astrologo fingido). Lionardo de Lionardis gab 1674 ſeinen Finto Incanto nach dem Encanto sin encanto des Calderon's. Der Kanonikus Carlo Celano (geb. zu Neapel 1617 und geſtorben 1693 (lieferte verſchiedene Bearbeitungen ſpaniſcher Comödien, wie: L'ardito Vergognoso, L'Infanta villana, Chi tutto vuol tutto perde (wohl nach Lope's Quien todo lo quiere), La Forza del sangue (vermuthlich nach Guillen de Caſtro), La Zingaretta de Madrid (nach Montalvan oder Solis), Proteggere l'Inimico (nach Solis), Il Consigliere del suo male. Angela d'Orſo's Con chi vengo, vengo (Ferrara und Bologna 1669) iſt eine Ueberſetzung von Calderon's Con quien vengo vengo, und dasſelbe Stück iſt außerdem noch unter demſelben Titel von Michele della Marra (Napoli 1665) für die italieniſche Bühne bearbeitet worden. Gleichfalls Ueberſetzungen oder Nachahmungen ſpaniſcher Originale ſind die Mehrzahl der Schauſpiele des Toskaners Piſani, des Neapolitaners Ignazio Capaccio, des Catanenſen Pietro Capaccio, des Amalfitaners Tommaſo Saſſi, des Onofrio di Caſtro und des Andrea Perrucci. Der Letztere überſetzte ihm Jahre 1678 den Burlador de Sevilla von Tirſo de Molina, ein Stück, das übrigens ſchon früher in Italien bekannt geweſen ſein muß, da es nach Riccoboni (Hist. du théatre italien I. 85) zuerſt durch italieniſche Schauſpieler nach Paris gebracht worden iſt. Auch die improviſirenden Hiſtrionen der Commedia del arte bemächtig-

ten ſich der ſpaniſchen Schauſpielſtoffe und ſetzten ſie nach ihrer Weiſe in die Scene, ſo daß, nach Signorelli, der Graf von Saldaña und Bernardo de Carpio zwiſchen Arlecchin und Pantalon figurirten[138]). Dieſe Vorliebe für die Erfindungen der Spanier zog ſich in Italien bis in's achtzehnte Jahrhundert hinüber, und noch 1740 ſagte der mit der Bühnenliteratur ſeines Landes ſehr vertraute Riccoboni: „Seit hundert und dreißig Jahren ſind die dramatiſchen Werke der Italiener faſt nichts als Ueberſetzungen ſpaniſcher Schauſpiele. Der Geſchmack an dem ſpaniſchen Theater, welches allerdings ſeine großen Vorzüge hat, iſt in Italien bis zum äußerſten Grade der Extravaganz getrieben worden, und die Menge der italieniſchen Schauſpiele dieſer Gattung iſt unzählbar[139])." Oft gingen ſpaniſche Stücke durch Vermittelung des italieniſchen Theaters in Paris auf die franzöſiſche Bühne über; ſo Calderon's „Leben ein Traum", das zuerſt 1717 in einer Proſa-Ueberſetzung von den Italienern geſpielt, dann von Gueulette in's Franzöſiſche überſetzt und 1732 von Boiſſy in Alexandrinern verſificirt wurde[140]). Der Alcalde de Zalamea wurde zur italieniſchen Oper verarbeitet und die Casa con dos puertas als Impromptü auf die Pariſer italieniſche Bühne gebracht[141]). Später drängten die Luſtſpiele Chiari's und Goldoni's die ſpaniſchen Comödien in den Hintergrund; aber der größte dramatiſche Dichter, den Italien je hervorgebracht, Carlo Gozzi, wußte die ſchon ſo vielfach ausgebeu-

[138]) Signorelli, Storia critica de'teatri, Napoli 1813, Tom. VI. pag. 344 ff.

[139]) Riccoboni, Réflexions historiques sur les divers théatres de l'Europe, pag. 20 und 59.

[140]) Riccoboni, Histoire du Théatre italien, T. III. p. 507.

[141]) Id. Réflexions etc., pag. 64.

tete Fundgrube von neuem und nicht ohne Glück zu benutzen; ſeine Due notte affanose ſind nach Calderon's Gustos y disgustos son no mas que imaginacion; ſein Pubblico secreto und ſein Eco e Narcisso geben ſich ſchon durch den Titel als Nachahmungen von Stücken deſſelben Dichters kund; ſeine Principessa filosofa iſt nach Moreto's Desden con el desden; auch von Tirſo's Zelos con zelos se curan gab er eine Bearbeitung.

Waren ſchon Lope de Vega und deſſen Zeitgenoſſen in Frankreich ſehr ſtark benutzt worden, ſo war der Gebrauch, den man daſelbſt von Calderon und den Späteren machte, doch noch viel ausgedehnter. Die mehrſten der Dichter, die ſich auf dieſe Art jenſeits der Pyrenäen zu bereichern wußten, ſind ſchon im vorigen Bande genannt worden; aber noch viele Andere ſchloſſen ſich an dieſe an, und man kann ohne Uebertreibung behaupten, daß nur wenige franzöſiſche Dramatiker des ſiebzehnten Jahrhunderts ſein möchten, die nicht aus jener Quelle geſchöpft hätten. Man hat geſagt, Raçine habe, der einzige unter den älteren Schauſpieldichtern Frankreichs, die Spanier gar nicht gekannt, wenigſtens gewiß keinen Einfluß von ihnen erfahren. Wir vermögen das Gegentheil, daß er unmittelbar aus dem Spaniſchen geſchöpft habe, nicht zu beweiſen; allein es iſt gewiß, daß er den Rotrou ſtark benutzt und die Motive zu ganzen Scenen aus ihm genommen hat; da nun Rotrou's Dramen faſt ſämmtlich Bearbeitungen ſpaniſcher Stücke ſind, ſo wird Raçine hierdurch, wenigſtens mittelbar, den Spaniern gleichfalls verpflichtet[142]). — In Bezug auf unſeren Gegenſtand im Allge-

[142]) Da es hier nicht der Ort iſt, durch Analyſe ganzer Scenen zu zeigen, in wie ausgedehntem Maaße Rotrou dem Raçine zum Vorbilde gedient hat (ſ. darüber Raynouard im Journal des Savans, 1823), ſo mögen nur folgende einzelne Verſe, die der ſpätere Dichter entweder als

meinen laſſen wir den ſonſt für ſeine Nation ſo ſehr eingenommenen Linguet reden. „Die Franzoſen — ſagt er — verdanken den Spaniern hundertmal mehr, als allen andern Euro-

Reminiſcenzen oder abſichtlich von dem früheren aufgenommen hat, unſere Behauptung im Allgemeinen bewahrheiten:

Rotrou: On ne repasse point le noir fleuve des morts.
(L'heureux naufrage, acte II, sc. 5.)

Raçine: On ne voit point deux fois le rivage des morts
(Phèdre, acte II, sc. 5.)

Rotrou: D'éternel entretien à la race future.
(L'innocente, infidélité, acte V., sc. 8.)

Raçine: L'éternel entretien des siècles à venir.
(Iphigénie, acte I, sc. 5.)

Rotrou: Heureux qui satisfait d'une basse fortune.
(Crisante, acte II, sc. 1.)

Raçine: Heureux qui satisfait de son humble fortune.
(Iphigénie, acte I, sc. 1.)

Rotrou: Sait trouver . . . . le chemin de ton coeur.
(Agésilas de Colcos, acte V, sc. 8.)

Raçine: Aricie a trouvé le chemin de son coeur.
(Phèdre, acte IV, sc. 6.)

Rotrou: Et vous pouvez avoir des passe-temps plus doux.
(Célie, acte III, sc. 4.)

Raçine: Eh quoi! n'avez-vous pas des passe-temps plus doux?
(Athalie, acte II, sc. 7.)

Rotrou: S'il vous souvient pourtant que je suis la première
Qui vous ait appelé de ce doux nom de père.
(Iphigénie, acte IV, sc, 4.)

Raçine: Fille d'Agamemnon, c'est moi que la première,
Seigneur, vous appelai de ce doux nom de père.
(Iphigénie, acte IV, sc. 4.)

Rotrou: C'est être criminel que d'être soupçonné.
(Bélisaire, acte V, sc. 6.)

Raçine: Dès qu'on leur est suspect on n'est plus innocent.
(Athalie, acte II, sc. 5.)

päiſchen Völkern. Es unterliegt keinem Zweifel, daß alle die guten Schriftſteller, deren Werke die Aurora des ſchönen Tages von Ludwig's XIV. Regierung bilden, bei den Caſtilianern, und zwar allein dort, in die Schule gegangen ſind. Voltaire, Benſerade u. ſ. w. waren ſo zu ſagen mehr Spanier, als Franzoſen. Die ſpaniſche Sprache war damals in Paris ſo verbreitet, wie die unſrige; ſie war das Lieblingsidiom aller Gebildeten, und ihr Einfluß theilte der franzöſiſchen eine bis dahin unbekannte Weichheit und Majeſtät mit. Unſere Novellen jener Zeit, in denen man oft eine Kraft und Zartheit findet, wie man ſie heut zu Tage nicht mehr kennt, ſind faſt alle aus dem Spaniſchen überſetzt, oder in Erzählung umgewandelte Dramen; auf dieſe Art hat z. B. Le Sage viele ſpaniſche Comödien bearbeitet und ſeinen Gil Blas damit bereichert, wie denn ſeine Geſchichte der Aurora von Guzman Wort für Wort aus Moreto's Luſtſpiel Todo es enredos Amor gezogen iſt. Aber es iſt ſeltſam, daß dieſelben Schriftſteller, welche ſo gut in Proſa überſetzten, dieſelben Productionen gänzlich verunſtalteten, ſobald ſie ſie dem Theater anpaſſen oder in Verſen wiedergeben wollten. In dieſer Hinſicht ſind die Spanier nicht glücklich geweſen, und man darf ſich wundern, daß diejenigen ihrer Stücke, welche von Scarron und ſeinen Nachfolgern überſetzt worden ſind, den Franzoſen nicht für immer die Luſt benommen haben, aus dieſer Quelle zu ſchöpfen. Nehmen wir z. B. Scarron's Bearbeitung des Amo criado von Rojas, welche den Titel Jodelet Maître et Valet führt! Man glaubt kaum, mit wie

Rotrou: Et le traître me baise afin de m'étouffer.
(Crisante, acte I, sc. 3.)
Racine: l'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer.
(Britannicus, acte IV, sc. 8.)

vielen Niedrigkeiten und Gemeinheiten der Ueberſetzer ſeine elende Nachahmung beſchmutzt hat. Oder man vergleiche die Fausse apparence des Scarron mit Calderon's No siempre lo peor es cierto, um zu ſehen, in wie hohem Grade dieſer unbarmherzige Menſch das Talent beſaß, Alles, was er berührte, zu verderben und die Originale, denen er die Schmach einer Ueberſetzung anthat, zu verſchlechtern."

Führen wir nun, ohne hier Anſprüche auf Vollſtändigkeit zu machen, und mit Uebergehung von Corneille's Heraclius, ſo wie der ſchon in dem Artikel Rojas und ſonſt vorgekommenen Beiſpiele, einige der bemerkenswertheſten Entlehnungen der Franzoſen aus Calderon und ſeinen Zeitgenoſſen an! Thomas Corneille brachte 1651 den Astrologo fingido als Le ſeint Astrologue und El Alcaide de si mismo als Géolier de soi même zur Aufführung. Daſſelbe Stück fand in demſelben Jahre noch einen anderen franzöſiſchen Bearbeiter in Scarron, deſſen Drama Le Gardien de soi-même heißt. Lambert's 1660 aufgeführte Magie sans magie iſt nach Calderon's Encanto sin encanto. Der zweite Akt von Casa con dos puertas ward von Thomas Corneille zum vierten ſeiner Engagements du Hasard benutzt. Dieſes Stück iſt übrigens, wie ſchon der Titel beſagt, dem Hauptinhalte nach, aus Calderon's Empeños de un Acaso. La dama duende wurde im Jahre 1641 unter dem Titel l'Esprit follet von d'Ouville, und ſpäter von Hauteroche als La dame invisible auf die franzöſiſche Bühne gebracht. Peor está que estava ward 1655 von Boisrobert als Les apparences trompeuses und nachher von Le Sage, als Don César des Ursins umgearbeitet. In dem Point d'Honneur von Le Sage ſind zwei Dramen des Rojas verſchmolzen; die in dem Théatre espagnol

deſſelben Autors enthaltenen Comödien gehören, inſofern ſie ſich ſelbſt für Ueberſetzungen geben und nicht für die Bühne berechnet ſind, nicht hierher; wohl aber muß erwähnt werden, daß ſeine ſelbſterfundenen Intriguenſtücke, wie **Crispin rival de son maître** und andere durchaus die Manier der Spanier verrathen. — Zu Molière's **Femmes savantes**, hat neben Lope's **Melindres de Belisa**, Calderon's **No hay burlas con el Amor** und Zarate's **La Presumida y la Hermosa** als Vorbild gedient. Die **Lances de Amor y Fortuna** fanden im Jahre 1657 zwei franzöſiſche Bearbeiter an Boisrobert und Quinault; die Stücke Beider führen die Ueberſchrift: **Les coups d'Amour et de Fortune.** Quinault bearbeitete den Galan **Fantasma** unter dem Titel **Le Fantôme amoureux.** — Nach Moreto's **Aprehension de la voz** gab Thomas Corneille im Jahre 1653 ſeinen **Charme de la voix**, nach eben deſſen **Marques del Cigarral** Scarron im Jahre 1652 ſeinen **Don Japhet d'Arménie.** Molière's **Princesse d'Elide** iſt nach Moreto's **Desden con el desden**, Thomas Corneille's **Amour à la mode** nach **El amor al uso** von Solis, und in Molière's **Ecole des maris** finden ſich offenbare Reminiſcenzen aus Moreto's **No puede ser.** Sigismond, duc de Varsau von Gillet de la Tiſſonerie iſt nach dem „Leben ein Traum“ und Montfleury's **Fille capitaine** nach Figueroa's **Dama capitan.** — In ſpätere Zeit hinabſteigend, erwähnen wir Dümaniant's **Guerre ouverte**, nach Moreto's **No puede ser**, den **Paysan magistrat** von Collot d'Herbois nach dem Alcalden von Zalamea, ſo wie daß Beaumarchais in der Hochzeit des Figaro offenbar den dritten Akt von Calderon's **Casa con dos puertas** benutzt hat.

Wir haben uns ſo vielfach über die unermeßliche Inferio-

rität der franzöſiſchen Copien ausgeſprochen, daß man gewiß ſchon den Vorwurf der Parteilichkeit für uns in Bereitſchaft hält; deßhalb wollen wir uns über die obengenannten Stücke weiterer Urtheile enthalten. Nur über Molière's Princesse d'Elide ſei es vergönnt, den Italiener Signorelli, der ſonſt den Franzoſen ſehr zugethan iſt, reden zu laſſen. „Moliere's Nachahmung von Moreto's Meiſterſtück — ſagt er — erſcheint dem Original gegenüber ſehr kalt. Welche Lebhaftigkeit im Moreto! welcher zarte Gegenſatz zwiſchen dem von Kindheit an genährten Stolz und der aufkeimenden Liebe in Dianens Herzen! welch immer wachſendes Intereſſe durch die ganze Fabel hindurch! Dieß Alles vermißt man bei Molière gänzlich. Sein Moron erſcheint neben dem graciöſen Polilla des Spaniers als ein kalter Poſſenreißer; ſein Eurialus, der Graf von Urgel des Moreto, führt ſeinen Kunſtgriff, ſich als einen Feind der Liebe zu ſtellen, ohne alle die Nebenumſtände, die ihm Wahrſcheinlichkeit leihen müſſen, und in einer höchſt matten Weiſe aus, die Diejenigen langweilen muß, welche das ſpaniſche Original kennen. Die inſipide Art endlich, wie die Prinzeſſin von Elis den Plan faßt, Eurialus verliebt zu machen, läßt die ganze Erfindung des Moreto zu Eis erſtarren. Je vous avoue — ſagt ſie — que cela m'a donné de l'émotion, et je souhaiterais fort de trouver les moyens de chatier cette hauteur. Welcher Unterſchied zwiſchen dieſen Worten und jenen der Scene zwiſchen Carlos und Diana! Mit welcher Energie bricht ihr Gefühl bei der Kälte des Prinzen hervor! Welcher meiſterhafte Pinſelſtrich in jenen beiden Verſen:

Aunque me cueste un mundo,
Hé de rendir à este necio,

in welchen ſich die ganze ſtolze Seele der Diana und die

Leichtigkeit, mit welcher ſie zu ſiegen hofft, offenbart! Als ich zum erſten Male nach Madrid kam, hörte ich ſie aus dem Mund der ſeltenen Schauſpielerin Mariquita Ladvenant, welche ſi mit einer ſolchen geiſtvollen Miſchung von majeſtätiſcher Sicher heit, von Zorn und von ironiſchem Lächeln ſprach, daß e ſchien, als hätte ſie in der Seele Moreto's geleſen. Auc gibt die franzöſiſche Copie nicht im mindeſten die lieblicher Farben des Originals in einer Scene der zweiten Jornad wieder, wo Carlos ſeine Liebe eingeſteht, dann von Diana mit der äußerſten Kälte und Verachtung behandelt wird un nun auf einmal wieder ſeine Verſtellung annimmt, was ſi auf's äußerſte kränkt und noch mehr in ihrem Vorſatz, ih verliebt zu machen, beſtärkt. Ebenſo iſt im dritten Akt di Eiferſucht der Prinzeſſin von Elis gegen die Dame, in di der Prinz ſich verliebt ſtellt, neben jener der Diana nur ei ſchwaches Flämmchen neben einem lodernden Feuer [143]).“

Die Franzoſen der Zeit Ludwig's XIV. noch unmittelbarer, als dies durch Ueberſetzungen und Nachahmungen geſchehen konnte, mit dem ſpaniſchen Schauſpiel vertraut zu machen, diente di Truppe des Sebaſtian de Prado, welche, wie vorhin erwähnt, im Jahre 1659 nach Paris kam. Von dieſer ſagt ein franzöſiſche Schriftſteller des ſiebzehnten Jahrhunderts: „In dem erſte Jahre der Vermählung des Königs ſahen wir eine Geſell ſchaft ſpaniſcher Schauſpieler nach Paris kommen; die Comé diens du Roi traten ihnen ihr Theater ab, wie ſie es frühe den Italienern gethan hatten, welche nun mit Molière da Theater Petit Bourbon und das des Palais-Royal einnah men. Die Königin unterhielt dieſe Spanier bis zum Frühlin des vergangenen Jahres (1673), in welchem ſie über die Py

[143]) Signorelli, Storia critica de'Teatri, T. VII. pag. 93.

renäen zurückgekehrt ſind. — Wenn wir den Italienern für ihr Maſchinenweſen und ihre Muſik verpflichtet ſind, ſo haben wir den Spaniern für ihre ſchönen poetiſchen Erfindungen Dank zu ſagen, indem unſere beſten Schauſpiele nach den ihrigen copirt ſind [144])."

Unter den ſichtbaren Einflüſſen der ſpaniſchen Bühne auf die franzöſiſche muß auch erwähnt werden, daß mehrere Schauſpieldichter aus der Zeit Molière's (z. B. Montfleury) anfingen, komiſche Zwiſchenſpiele in der Manier der Spanier zwiſchen die Akte der ernſtaften Stücke einzuſchieben. — Was die Kritik anbelangt, ſo legten die herrſchenden Vorurtheile den Franzoſen bis auf die neueſte Zeit ein Hinderniß in den Weg, welches ihnen die freie Anerkennung des ſpaniſchen Theaters unmöglich machte; aber eine gewiſſe Bewunderung und Achtung für daſſelbe ſprachen ſie ſchon früh aus. Von Corneille's derartigen Aeußerungen iſt ſchon die Rede geweſen; hier ſei noch erwähnt, daß der Jeſuit Bouhours in ſeiner Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit (Amsterdam 1688) mit großer Wärme von Lope de Vega ſpricht. Später gaben Du Perron de Caſtera in ſeinen Extraits de plusieurs pièces du Théatre espagnol (1738) und Linguet in der Vorrede zu ſeinem Théatre Espagnol (1770), trotz ihrer Befangenheit in der Boileau'ſchen Kunſttheorie, einzelne richtig würdigende Urtheile über Lope und Calderon.

Ueber die Bereicherung, welche dem engliſchen und dem deutſchen Theater von Spanien aus zu Theil geworden iſt, vermögen wir nur einige Andeutungen zu geben. Von der Truppe des Juan Navarro, welche 1635 vor König Karl I. ſpielte, iſt im vorigen Bande die Rede geweſen; eben dort

[144]) Le Théatre français, en trois livres. Lyon 1674.

(Seite 54) ſind auch einige engliſche, dem Spaniſchen ent lehnte Stücke aus der Zeit Karl's II. genannt worden. Dieſe Monarch kannte und liebte die ſpaniſchen Theaterſtücke, und auf ſeinen beſonderen Wunſch bearbeitete der Luſtſpieldichter Crown Moreto's No puede ser unter dem Titel: Sir Courtly Nice, or It jannot be, für die engliſche Bühne. In Dryden's Essay on dramatic poetry iſt von Ueberſetzungen ſpaniſcher Stücke die Rede, welche in London aufgeführt würden, und die Schauſpiele dieſes Dichters ſelbſt tragen deutliche Spuren der Bekanntſchaft ihres Verfaſſers mit Lope und Calderon. Späterhin ſcheint man in England den Spaniern mehr entfremdet worden zu ſein; das einzige aus dieſer Quelle geſchöpfte Schauſpiel des achtzehnten Jahrhunderts, das wir zu nennen wüßten, iſt: The king and the miller of Mansfield, von Dodsley, eine Nachahmung des Villano en su rincon, von Matos Fragoſo. Dieſes engliſche Stück hatten denn wieder die Franzoſen Sedaine in der komiſchen Oper: Le Roi et le Fermier, und Collet in der Partie de chasse de Henri IV. vor Augen, ohne zu wiſſen, daß es nur die ſchwache Copie eines ſpaniſchen Vorbildes wäre. Der genannte Dodsley kannte übrigens die ſpaniſche Bühne im Allgemeinen ſo wenig, daß er die in ſeiner Collection of old plays abgedruckten Luſtſpiele Elvira, or the worst not always true und The Adventures of five hours für engliſche Originale hielt, während doch die ſpaniſchen Muſter zu den bekannteſten und zugänglichſten gehören und auch in Linguet's Théatre Espagnol ſtehen.

Daß Deutſchland bei ſeiner vielfältigen Verbindung mit Spanien und den Niederlanden ſchon im ſiebzehnten Jahrhundert mit ſpaniſchen Bühnenſtücken bekannt geweſen ſei, würde vermuthet werden müſſen, wenn nicht ausdrückliche

Zeugniſſe vorhanden wären, um es zu beweiſen. Von dieſen Zeugniſſen ſei hervorgehoben, daß, wie Tieck in der Vorrede zu ſeinem deutſchen Theater anführt, im Jahre 1650 ein deutſcher Bearbeiter des Corneille'ſchen Cid eine Ueberſetzung des „beklaglichen Zwanges" (der Fuerza lastimosa des Lope de Vega) zu geben verſpricht und von dieſem Stücke, als von einem ganz bekannten, redet. Es gebricht mir an einer genaueren Kenntniß der deutſchen dramatiſchen Literatur dieſer Epoche, um die einzelnen Schauſpiele angeben zu können, die ſchon damals aus Spanien zu uns herübergekommen ſind; das mehrſte davon iſt wahrſcheinlich nie gedruckt worden; vornämlich machten ſich wohl die ſogenannten „Haupt- und Staatsaktionen," die zuerſt durch den Magiſter Veltheim, einen mit den neueren Sprachen ſehr vertrauten Mann, in Schwung kamen, die ſpaniſchen Erfindungen zu Nutze; Flögel ſagt, auf eine ältere Autorität hin, dieſe Actionen ſeien gewöhnlich ſchlechte Ueberſetzungen aus dem Spaniſchen geweſen. Gegen Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts ſcheint die Bekanntſchaft mit den Spaniern in Deutſchland ſchon ſehr im Abnehmen geweſen zu ſein; Morhof nennt in ſeinem Polyhiſtor (1688) unter allen caſtilianiſchen Dichtern allein den Lope de Vega, und auch was er über dieſen bemerkt, ſcheint nur vom Hörenſagen zu ſein. Er excerpirt zuerſt das Lob, welches ihm Nic. Antonio ſpendet, beruft ſich aber dann auf die „neue Kunſt, Comödien zu machen" und fährt zuletzt fort: „Das wäre mir ſchön, wenn man den rohen Pöbel für den beſten und wahren Beurtheiler des Schauſpiels zu halten hätte; wenn es dem Dichter als Verdienſt anzurechnen wäre, mit Vernachläſſigung der Regeln und durch Vermiſchung des Höchſten mit dem Tiefſten den Beifall des gemeinen Haufens zu ſuchen, und wenn es kein Fehler wäre, den Unterſchied

zwiſchen Soccus und Kothurn, d. h. zwiſchen Comödie und Tragödie aufzuheben! Indeſſen will ich hiermit dem Ruhme des Lope durchaus keinen Abbruch thun, noch glaube ich, daß er wirklich dergeſtalt Alles über den Haufen geworfen habe; auch räume ich gerne ein, daß er allen übrigen ſpaniſchen Dichtern weit voranſteht und von den Ausländern nicht mit Unrecht bewundert worden iſt." — Die wenigen Bearbeitungen ſpaniſcher Dramen, die im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts auf die deutſchen Bühnen kamen, waren nicht mehr unmittelbar nach den Originalen, ſondern nach franzöſiſchen und italieniſchen Ueberſetzungen; ſo das im Jahr 1760 aufgeführte Schauſpiel: „Das menſchliche Leben iſt Traum" von M. J. F. Scharfenſtein und das wenige Jahre ſpäter erſchienene Stück: Sigismund und Sophronie, oder Grauſamkeit aus Aberglauben, von Bertrand (gleichfalls nach La Vida es sueño). Die Linguet'ſchen Extracte (welche zu Braunſchweig in deutſcher Ueberſetzung erſchienen) wurden mehrfach von deutſchen Schauſpielſchreibern benutzt; aus dieſer Quelle floß z. B. Schröder's „Amtmann Graumann und die Soldaten" (nach dem Alcalden von Zalamea), und entweder ebendaher oder aus Collot d'Herbois ſind Stephani's „Begebenheiten auf dem Marſch." Schröder's „unmögliche Sache" iſt nach dem Engliſchen des Crown, und es iſt bemerkenswerth, daß daſſelbe Stück (Moreto's No puede ser, welches ſich ſeinerſeits wieder auf Lope's Mayor imposible gründet) auch noch über Frankreich nach Deutſchland kam („die offene Fehde" nach Dümaniant's Guerre ouverte). Wie verflacht und verwäſſert nun auch dieſe deutſchen Bearbeitungen ſein mögen, ſo zeugt der Beifall, mit dem ſie aufgenommen wurden, doch von der unverwüſtlichen Kraft der Originale. Das Verdienſt, zuerſt wieder auf die Urbilder

aufmerkſam gemacht und mit Anerkennung von ihnen geſprochen zu haben, gebührt Leſſing; ſeine Kenntniß des ſpaniſchen Theaters war, aus Mangel an Hülfsmitteln, nur beſchränkt, aber ſelbſt an den geringeren Comödien, die er kannte (wie z. B. El Conde de Sex), preiſt er die originelle Erfindung, die ſinnreiche Verwickelung, die wohlangelegten und bis an's Ende erhaltenen Charaktere und die Würde des Ausdrucks. Etwa gleichzeitig mit ihm wieſen Cronegk in einem kleinen Aufſatz im erſten Theil ſeiner Werke und Dieze in ſeinen Anmerkungen zum Velasquez auf den lange vernachläſſigten und noch immer nicht gehörig gehobenen Schatz der herrlichſten Poeſie hin. Ueber die Einwirkung, welche das ſpaniſche Drama ſpäter in Folge der Bemühungen Schlegel's und Anderer auf unſere Bühne und Literatur geübt hat, iſt Einiges in der Vorrede zu dieſem Bande geſagt worden.

Viertes Buch.

Verfall des ſpaniſchen Theaters im achtzehnten Jahrhundert. Einbrechen und Herrſchaft des franzöſiſchen Geſchmacks. Neueſte Beſtrebungen.

Der ganzen Anlage dieſes Werkes nach ſoll die Geſchichte des Verfalls der dramatiſchen Literatur und Kunſt in Spanien hier mehr nur ſkizzirt, als ausführlich erzählt werden; denn nur auf dem werdenden und waſſerreich in ſeinen Ufern einherrauſchenden, nicht auf dem verſiegenden Strome kann der Blick mit Freude ruhen. Was die neueren Beſtrebungen, dem Nationaltheater wieder zu Glanz und Anſehen zu verhelfen, betrifft, ſo iſt die Zeit zu einem abſchließenden Endurtheil über dieſe noch nicht gekommen, und wir müſſen uns mit einigen Andeutungen begnügen.

Es iſt ſchon geſagt worden, daß der Zeitpunkt, mit welchem der Verfall der ſpaniſchen Bühne beginnt, ſich nicht mit chronologiſcher Genauigkeit beſtimmen läßt und nur im Allgemeinen in die letzten Jahre der Regierung Karl's II. verſetzt werden kann. — In den zwei Jahrhunderten, welche zwiſchen der Thronbeſteigung Ferdinand's und der Iſabelle und der des letzten Monarchen aus dem öſterreichiſchen Hauſe liegen, hatte die ſpaniſche Nation ihre Periode der Unabhängigkeit, des Ruhms und der literariſchen Größe durchlebt; die Spannkraft des Geiſtes, mit welcher das Volk lange der ſeit Philipp II. eingeriſſenen Willkür und Tyrannei der Regierung ein Gegengewicht gehalten hatte, begann nun zu erlahmen, und ihre Erſchöpfung mußte in der Literatur einen Abdruck finden. Die Gefühle, welche die Quelle der vorzüg-

lichſten und eigenthümlichſten Schönheiten der caſtilianiſchen Poeſie geweſen waren, der Geiſt des Ritterthums, die Gluth der romantiſchen Liebe, der Enthuſiasmus für den Ruhm des Vaterlandes, für den Glauben und die Ehre erſchöpften ſich allmählig, und wie der belebende Funke erloſch, blieb die früher jugendfriſche Geſtalt nur noch eine Ruine ihrer ſelbſt.

Das berühmte Teſtament Karl's II., welches einen franzöſiſchen Prinzen auf den ſpaniſchen Thron berief, beſiegelte gleichſam die Todesakte der ſpaniſchen Nationalbühne; erſtlich indem es durch ſeine nächſte Folge, den zwölfjährigen Succeſſionskrieg, dem Fortgedeihen der Bühne unmittelbar und von außen her hinderlich war, dann indem es im Gefolge der franzöſiſchen Dynaſtie eine Fluth von neuen, dem ſpaniſchen Charakter gänzlich fremden Ideen und in deren Gefolge die verkehrten und proſaiſchen Kunſtanſichten der Boileauſchen Schule über die Pyrenäen brachte. Man kann vielleicht einwenden, die ſpaniſche Poeſie habe ihre Bahn beſchloſſen gehabt, innerhalb des einmal gezogenen Kreiſes ſei keine weitere Variation mehr möglich geweſen und das in Lethargie verſunkene Volk würde auch ohne das Hinzutreten jener ungünſtigen Umſtände außer Stande geweſen ſein, eine neue Schöpfung aus ſich zu erzeugen. Wir geben die Richtigkeit dieſes Einwandes zu; aber wenn das volksthümliche Drama ſchon an ſich nur noch als ſchwaches Flämmchen mit immer matterem Schein glänzte, mußte es nicht unter dem Tumult der Waffen und dann in der Zugluft einer fremdartigen Civiliſation völlig erlöſchen? Ganz beſonders kommt hier noch ein anderer Punkt, der wohl erwogen ſein will, in Betracht. Ein unſchätzbarer Vorzug für die älteren Dichter war es geweſen (und ohne ihn hätte ſich die dramatiſche Poeſie nie zu jener Höhe erheben können), daß ſie eine Nation vor ſich hatten,

in welcher das Volk und die höheren Stände im Weſentlichen der Anſichten und des Charakters, des Geiſtes und der Sitte übereinſtimmten, und in welcher daher kein Zwieſpalt des Geſchmackes entſtehen, keine Berückſichtigung von entgegengeſetzten Anſprüchen erfordert werden konnte. Als nun dies aufhörte, als eine neue und fremde Bildung in die oberen Claſſen der Geſellſchaft eindrang, mußte die eigentliche Nationalpoeſie auf der Bühne erlöſchen; die gebildeten oder ſich für gebildet haltenden Dichter wandten ſich vornehm ab von dem Volke, dieſes aber ward von handwerksmäßigen Poeten mit rohen Schauſtücken unterhalten, und ſo traten an die Stelle der früheren wahrhaft volksthümlichen Dichtung eine gelehrte und eine populäre, welche beide nichts taugten.

Nach den Geſetzen der Stetigkeit, welche alles Irdiſche regieren, konnte der Verfall der Literatur und Bühne nicht plötzlich und auf einmal, wie die hereinbrechende Nacht, eintreten. Die alten Nationaldichter waren dem Volke zu theuer geworden, als daß es dieſelben ſo bald hätte vergeſſen können; die Schauſpiele des Calderon und der anderen Meiſter der jüngſt vergangenen Zeit blieben auf dem Repertoire und auch in den Werken einiger jüngeren Dichter, die ſich von dem einmal in Bewegung begriffenen Strome forttragen ließen, erhielt ſich noch ein ſchwacher Widerſchein des alten Glanzes. Ebenſo bedurfte es der Zeit, bis ſich der franzöſiſche Geſchmack unter einer, bis dahin ſo ganz anderen Richtungen zugethanen, Nation Bahn zu brechen vermochte. Die Ideen, die Politik, die Sitten der nordiſchen Nachbaren fanden zunächſt nur am Hofe und bei den in unmittelbarer Berührung mit demſelben ſtehenden Perſonen Eingang, und erſt von hier aus drang der neue Geiſt nach und nach in andere Schichten der Geſellſchaft ein. So entſtanden zwei Parteien in Spanien,

Wir wenden uns von dieſen einleitenden Bemerkungen zur Erzählung deſſen, was von den Schickſalen des ſpaniſchen Theaters in dieſer ſpäteren Zeit am bemerkenswertheſten ſcheint.

Unter den Dichtern, die in den letzten Jahren von Karl's II. Regierung und dann bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein für das Theater arbeiteten, nimmt der ſchon im vorigen Buche beſprochene Bances Candamo die vorzüglichſte Stelle ein. Minder bedeutend ſind die mit ihm etwa gleichzeitigen Antonio Tellez de Acevedo, Juan de Vera y Villaroel und Melchor Fernandez de Leon[1]). Die Schauſpiele des Letztgenannten werden von Blas Naſarre (Pról. a las Comedias de Cervantes, pag. 49) ſehr geprieſen, obgleich ſie unſeres Bedünkens nichts Ausgezeichnetes haben; das berühmteſte darunter iſt El Sordo y el Montañes, ein Figurirſtück, welches La Huerta, es für eine der vorzüglichſten Zierden des ſpaniſchen Theaters ausgebend, in ſeine Sammlung aufgenommen hat. Von Juan de Vera iſt Cuanto cabe en hora y media, ein nicht übles Luſtſpiel, in dem die ſogenannte Einheit der Zeit ſo genau beobachtet wird, daß die Handlung in derſelben Friſt ablaufen muß, wie die Darſtellung, und in dem eine auf der Bühne befindliche Uhr beſtändig die ſchon verronnene und die noch ferner verſtattete Zeit angibt. — Weit länger, als die Erwähnten, und noch bis gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts blieben Cañizares und Zamora in Thätigkeit, zwei hier mit Achtung zu nennende Männer. Beide hätten wegen

[1]) Moratin ſetzt die Arbeiten dieſer Dichter in dem Prolog zu ſeinen Comödien ſämmtlich in das achtzehnte Jahrhundert; aber dies iſt irrig, denn mehrere derſelben ſind ſchon in den ſiebziger Jahren des vorhergehenden gedruckt.

ihrer Talente verdient, in der früheren beſſeren Zeit geboren zu werden. Da ihnen aber das Schickſal dieſen Vorzug nicht gönnen wollte und da ſie trotz ſchöner Gaben nicht die ſelbſtſtändige Geiſteskraft und den ſchöpferiſchen Genius beſaßen, um ihr Zeitalter zu beherrſchen, konnten ſie den üblen Einflüſſen der verderbten und erſchlafften Periode, in welcher ſie lebten, nicht entgehen. In ihren Comödien behielten ſie den Nationalſtyl bei; aber wenn ſelbſt von den geringeren der früheren Dichter meiſtens geſagt werden konnte, daß ſie mit den großen Meiſtern der ſpaniſchen Bühne aus derſelben Quelle getrunken, ſo muß man dieſe ſpäteren dagegen ſchon entſchieden als Nachahmer bezeichnen. Faſt durchgehends bekundet bei ihnen eine gewiſſe innere Mattigkeit und Lauheit den Mangel an urſprünglicher Begeiſterung; was ſie Gutes haben, iſt größtentheils nur ein ſchwacher Wiederhall aus früheren Werken, und nur ihre Fehler können für ihr volles Eigenthum gelten. Ganz beſonders bildeten ſie die Formen des Drama's aus, in denen ſich, wie bereits bemerkt wurde, ſchon während der Blüthenperiode des ſpaniſchen Theaters der herannahende Verfall angekündigt hatte. Wir meinen hier vornämlich die Comedias de Figuron, welcher Gattung die berühmteſten Stücke des Cañizares und Zamora angehören. Schon bei Rojas und Moreto fanden wir die Zerrbilder, welche das charakteriſtiſche Merkmal dieſer Stücke ausmachen, aber bei ihnen wurde doch noch immer der Adel der Poeſie aufrecht erhalten, das Kleinliche, Engherzige und Verkehrte wurde im Sinne der ächten komiſchen Dichtung als mit dem Höheren, mit der unendlichen Freiheit und Bewegung des Daſeins im Widerſpruche ſtehend, aufgefaßt; bei den hier in Rede ſtehenden Comödienſchreibern dagegen hat das Fratzenhafte ganz das Uebergewicht, wir werden in eine Welt von

Narren geführt, und das Luſtſpiel geht ganz und gar in die Farçe über. Die zweite Richtung, in welcher dieſe Männer das Drama dem Verderben entgegenführten, war, daß ſie Zauberei, Wundererſcheinungen, Theaterſtreiche und dergleichen auf den Beifall des Pöbels berechnete Kunſtgriffe häuften und ſo durch Spektakelſtücke den Sinn für die höhere Kunſt mehr und mehr abſtumpften. Auch dieſe Richtung zieht ſich freilich ſchon durch die frühere Geſchichte der Bühne, aber ſie war bisher durch edlere Productionen im Hintergrund gehalten worden, während ihr Ueberhandnehmen ganz ſpeciell die vorliegende Periode bezeichnet. Wenn wir nun in den Werken der beiden hier im Allgemeinen beſprochenen Dichter ſchon offenbar die Spuren der Decadenz erblicken, ſo müſſen wir ihnen doch die Gerechtigkeit widerfahren laſſen, daß ſie auch ihre beſſeren Eigenſchaften beſitzen, durch welche ſie hier und da an die alte Zeit erinnern dürfen und noch immer hoch über den ungleich tieferen Verfall emporgehoben werden, der ſich in den Productionen ihrer übrigen Zeitgenoſſen kund gibt und nach ihrem Tode noch mehr einriß.

José de Cañizares, geboren zu Madrid 1676, geſtorben ebendaſelbſt gegen 1750, begann ſchon in ſeinem vierzehnten Jahre für das Theater zu ſchreiben und widmete ſich dieſer Beſchäftigung während ſeines langen Lebens mit einer Fruchtbarkeit, wie ſie den ſpaniſchen Dramatikern von jeher eigen war. Die Zahl ſeiner gedruckten Comödien beläuft ſich auf achtzig. Es finden ſich unter denſelben hiſtoriſche, religiöſe, mythologiſche, Figurir-, Intriguen- und Zauberſtücke, kurz, faſt ſämmtliche Arten und Abarten von Schauſpielen. Nur in ſehr wenigen zeigt ſich ſchon eine Nachahmung ausländiſcher Vorbilder, wie in El sacrificio de Ifigenia der franzöſiſchen Tragödie, in Temistocles en Persia des italieniſchen

Opernſtyls; die bei weitem größte Zahl lehnt ſich durchaus an das alte Nationaldrama. Alle dieſe Werke zeigen große Gewandtheit des Talents, eine ungemeine Beherrſchung aller techniſchen Mittel der Darſtellung, aber wenig Originalität und ſchöpferiſche Kraft. Faſt zu jedem der Stücke des Cañizares und zu allen intereſſanten Scenen in denſelben laſſen ſich bei einiger Kenntniß der früheren Dramatiker die Vorbilder leicht erkennen, und wir möchten den Autor in dieſer Hinſicht mehr einen Moſaikarbeiter, als einen Dichter nennen. Daß ſeine geiſtlichen Comödien in hohem Grade ſchwach ſind, wird Niemand beſtreiten wollen; in Santa Gertrudis, San Vicente Ferrer und anderen finden wir die ganze Zügelloſigkeit der früheren Stücke dieſer Gattung aus der Zeit des Lope de Vega ohne auch nur einen Theil ihrer Schönheiten, und man begreift nicht, wie ein geiſtreicher Mann, der doch den Calderon geleſen hatte, ſich einer ſo durchgehends grob materialiſtiſchen Auffaſſung der Religion hingeben konnte. Einige glücklichere Griffe that Cañizares im hiſtoriſchen Schauſpiel, und man kann ſeinen Cuentas del Gran Capitan, ſeinem Enrique el Enfermo und ſeinem Picarillo en España Intereſſe und Lebendigkeit der Darſtellung nicht abſprechen; aber nur ſehr wenig von dem, was die Schönheit dieſer Stücke ausmacht, iſt Original. Der meiſte Beifall iſt ſeinen Comedias de figuron zu Theil geworden, und unter dieſen namentlich dem Domine Lucas. Daß ſich hier großes Talent zur komiſchen Schilderung übertriebener Lächerlichkeiten und Fehler zeige, kann gar nicht in Abrede geſtellt werden; es iſt recht eigentlich ein Stück zum Todtlachen, und Denen, welche vom Luſtſpiel nichts weiter verlangen, als eine tüchtige Erſchütterung des Zwerchfells, beſtens zu empfehlen; der höhere Sinn bleibt aber freilich, ſelbſt bei nur mäßigen Anſprüchen, ohne

alle Befriedigung. Anmuthiger und feiner hat Cañizares in De los hechizos de Amor la musica es el mayor zu ſcherzen verſtanden, und dieſes Luſtſpiel ſcheint uns auch durch die ſehr kunſtreich angelegte Verwickelung die beſte ſeiner Arbeiten zu ſein.

Zeitgenoſſe des Vorigen und, gleich ihm, während eines langen Lebens raſtlos für die Bühne thätig, war Antonio de Zamora, Kammerherr in Dienſten Philipp's V. Ein erſter Theil ſeiner Comödien erſchien im Jahre 1722. In der Vorrede klagt er über den tiefen Verfall des Theaters ſeiner Zeit, und ſagt in Bezug auf ſeine eigenen Beſtrebungen: „Es würde eine Kühnheit ſein, wenn ich behaupten wollte, ich hätte das Vorbild des größten Meiſters der dramatiſchen Kunſt, unſeres berühmten Calderon, nachzuahmen verſtanden; aber ſo viel darf ich wohl ausſprechen, daß ich mich bemüht habe, demſelben zu folgen.“ Dieſes edle Streben drückt ſich unverkennbar in ſeinen Werken aus, und daſſelbe ward von einer achtungswerthen Begabung unterſtützt. Zamora arbeitete mit mehr Ernſt und Gewiſſenhaftigkeit, als Cañizares, mit dem übrigens ſein, vorzüglich in der lebendigen Auffaſſung der Sitten und Charaktere und in der natürlichen Leichtigkeit des Styls ausgezeichnetes, Talent große Aehnlichkeit hat; ſeine Werke ſind daher in der inneren Geſtaltung und Durchbildung denen ſeines Zeitgenoſſen mehrentheils überlegen; um aber mit den Meiſtern der früheren Zeit wetteifern zu können, fehlte ihm die Fülle der Begeiſterung, die Tiefe der Seele und des Gemüthes, aus der allein die höhere Kunſt hervorblühen kann; er konnte ſich die mehr äußerlichen Vorzüge von Calderon's Dichtungen zu eigen machen, nicht aber das, was ihren innerſten Gehalt und eigentlichen Werth ausmacht. In Mazariegos y Monsalves, einem auf die Feind-

ſchaft zweier alten vornehmen Geſchlechter zu Zamora gegründeten Stücke, hat er freilich Tüchtigkeit der Erfindung und ächt poetiſche Behandlungsart gezeigt, aber dies ſcheint uns ein einzelnes Werk zu ſein, in dem er ſich einmal ungewöhnlich hoch erhoben; in der Mehrzahl ſeiner übrigen Schauſpiele findet ſich zwar auch nicht ſelten eine den Antheil des Leſers reizende Verwickelung, dieſe oder jene intereſſante Scene, und die gewandte Routine des Autors verläugnet ſich nirgends; aber fragt man nach den eigentlichen Motiven, nach den lebenſpendenden Adern der Poeſie, ſo ſtößt man meiſtens auf Kälte und Dürftigkeit. Dies Letztere gilt ganz beſonders von dem berühmten Luſtſpiel El hechizado por fuerza; daß daſſelbe einen Abend recht angenehm ausfüllen könne, daß die Intrigue, wie ein munteres Mädchen ihrem einfältigen Vormund glauben macht, er ſei behext und ſich ſo ſeine Einwilligung in eine von ihm nicht gewünſchte Heirath erliſtet, ſogar recht luſtig ſei, mag immerhin zugeſtanden werden; allein wer die bewunderungswürdige Feinheit, den bezaubernden Duft der Poeſie in den Intriguenſtücken des Calderon kennt, der wird dieſem ſchon ganz an der Gränze des Proſaiſchen ſtehenden Stücke, ſeinem poſſenhaften Ton und ſeiner ſich allzu abſichtlich vordrängenden Spaßmacherei nicht vielen Geſchmack abgewinnen können. — Noch ſei hervorgehoben, daß Zamora die Geſchichte der Jungfrau von Orleans auf das Theater gebracht und daß er den ſteinernen Gaſt des Tirſo de Molina umgearbeitet hat. Dieſe Umarbeitung, welche von vieler Geſchicklichkeit zeugt, hat ſchon faſt ganz die Geſtalt, die wir aus der Oper kennen; die früheren Abenteuer des Don Juan in Neapel ſind darin weggefallen, und Zamora beginnt, wie der Verfaſſer des Operntextes, mit der Ermordung des Comthurs.

In tiefer Inferiorität unter den Letztgenannten ſtehen faſt allen Diejenigen, welche gleichzeitig mit ihnen während der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, die ſpaniſche Bühne mit neuem Vorrath von Stücken verſorgten. Die Schauſpiele des Eugenio Gerardo Lobo, des Tomas de Añorbe y Corregel, des José de Reinoſo y Quiñones und Anderer erinnern nur noch in den roheſten Umriſſen der äußeren Form an die Schule Calderon's; der Geiſt iſt gänzlich entwichen, und der Mangel an innerem Gehalt wird durch gehäufte Theaterſtreiche und Wunder ſchlecht verdeckt. Es will uns bei'm Leſen derſelben bedünken, als wenn die gröbſten Materialien aus den ſchlechteſten Productionen der früheren Zeit mit eigenen albernen Erfindungen der neueren Poeten zu einem Brei geknetet und uns aufgetiſcht würden. Duelle, Eiferſucht, Kämpfe mit der Juſtiz, Hin- und Hergehen der Perſonen, Liebeserklärungen, Vermummungen, Schiffbruch, Märtyrthum, Wundererſcheinungen und Abenteuer aller Art drängen ſich in buntem Wirrwarr ohne Zweck und Ziel. Von einer irgend geregelten Compoſition findet ſich faſt nirgends eine Spur, und mit pomphaften Aufzügen, Raufereien und ſeltſamen Begebenheiten wechſeln gemeine Bouffonerien und ekelhafte Späße in grotesker Miſchung ab. Von dieſer Art iſt Reinoſo's El Sol de la fé en Marsella, ein Stück, das es ſich zur Aufgabe gemacht zu haben ſcheint, in ſeinen beiden Theilen alle Ausſchweifungen, die je in den geiſtlichen Comödien geſehen worden waren, zu vereinigen; man ſieht darin die heilige Magdalena an der franzöſiſchen Küſte Schiffbruch leiden, trockenen Fußes über die Wellen dahinſchreiten, hierauf bald am Himmel unter Engeln, bald auf der Erde erſcheinen, um die heidniſchen Gallier zu bekehren, dann durch ihr bloßes Wort einen Apollotempel zu Boden

ſchmettern und zuletzt den umgeſtürzten Säulen befehlen, ſich wieder aufzurichten; dies Alles aber wird in einer durchaus wüſten und rohen Weiſe ohne eine Spur von Phantaſie vorgetragen, und die Sprache, mit allen Fehlern des Gongorismus behaftet, ſcheint oft die eines Beſeſſenen zu ſein. — Nicht viel günſtiger kann man über die Schauſpiele urtheilen, die der oben mit ſeinem ganzen Namen angeführte Lobo, Commandant der Stadt Barcelona, ein auch durch lyriſche Poeſien im Estilo culto bekannter Mann, der Bühne gab; ſeine Martires de Toledo y tejedor Palomeque ſind ein buntes Gemengſel von abgeſchmackten Wundern und trivialen Poſſen. Ein ganz ähnliches Gepräge tragen die Schauſpiele des Geiſtlichen Añorbe, von denen acht im Jahre 1736 in einem Bande zuſammen gedruckt ſind. Die Heldin ſeiner Comödie Princesa, ramera y martir iſt eine Fürſtin von Cypern, die im Tempel der Venus ihren Leib dem erſten beſten Ankömmling preisgibt, zuletzt aber den Märtyrertod ſtirbt. Die Tutora de la Iglesia fängt mit dem Briefe an, den der König Abgarus an den Heiland geſchrieben haben ſoll, und endet mit der Himmelfahrt der Jungfrau Maria. Glücklicher wählte Añorbe ſeinen Stoff in den Amantes de Salerno, welchen Boccaccio's ſchöne Novelle von Guiscardo und Ghismonda zum Grunde liegt; aber auch hier zeugt die Auffaſſung von keiner Spur von dichteriſchem Talent. In La encantada Melisendra rief dieſer zu ſeiner Zeit berühmte Autor, als ſei es mit den bedeutungsloſen Wundern in ſeinen geiſtlichen Schauſpielen nicht genug, zum Behuf des größeren Spektakels auch noch die Magie zu Hülfe. Zauberſtücke von dieſem Schlage, bei denen eigentlich der Dichter nur dem Maſchiniſten vorzuarbeiten hatte, ſind auch von Zamora (El espiritu folleto) und Cañizares (El Anillo de Giges) geſchrieben worden;

in viel größerer Entartung aber und zugleich Anzahl wurden dergleichen nur auf den rohen Haufen berechnete Schauspiele von den geringeren Bühnenschreibern, welchen die Kunst durchaus ein Metier war, hervorgebracht. Unsterblichen Ruhm bei dem Pöbel von Madrid erwarb sich besonders der Schneider Juan Salvo y Vela durch seinen Magico de Salerno, dessen erster, mit den absurdesten Vorkommenheiten angefüllter Theil so vielen Beifall fand, daß er später noch vier andere von wo möglich noch gesteigerten Tollheiten wimmelnde hinzufügte. Von den übrigen Bühnendichtern aus der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, als da sind: Pedro und Francisco de Scoti y Agoiz, Geronimo de Guedeja y Quiroga, Rodrigo Pedro de Urrutia, Diego de Torres y Villaroel u. s. w., können wir schweigen; eine Betrachtung ihrer Werke würde uns in den besten Fällen nur matte Wiederholungen von schon früher Dagewesenem, in den schlechten wüste und sinnlose Pläne in der unförmlichsten Ausführung zeigen.

Während auf diese Art die Volksbühne immer mehr verwilderte, brach sich die französische Literatur und mit ihr die Kunstansicht der Schöngeister aus Ludwig's XIV. Zeit mehr und mehr in Spanien Bahn. Nicht der neuen Dynastie unmittelbar kann dieses Eindringen eines fremden Geschmacks zugeschrieben werden, denn Philipp V. bekümmerte sich wenig um Wissenschaft und Poesie, und die 1714 erfolgte Gründung der königlich spanischen Akademie nach dem Vorbilde der französischen ist so ziemlich das einzige Zeichen einer Theilnahme, die er für die geistigen Interessen seines Landes gezeigt hätte. Es bedurfte gar keines Einflusses vom Throne herab, um die französischen Ideen in Spanien in Umlauf zu bringen; die vermehrten Communicationen mit Frankreich, die

Beſetzung vieler Hofſtellen durch Ausländer bahnten ihnen von ſelbſt den Weg; die erſte freundliche Aufnahme fanden dieſelben in den näheren Umgebungen des Königs, bald aber breiteten ſie ſich weiter unter den höheren Ständen und unter den Gelehrten aus. So bildete ſich ſchon in dem erſten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts eine Partei, welche auf eine methodiſche Umbildung des ſpaniſchen Theaters nach dem Muſter des franzöſiſchen hinarbeitete. Das erſte Lebenszeichen, welches dieſe Partei von ſich gab, war die 1713 erſchienene Ueberſetzung von Corneille's Cinna durch den Marques de San Juan. Bald darauf ließen die Herausgeber des Diario de los literatos de España es ſich angelegen ſein, die ſeichte und geiſttödtende Kritik des Boileau bei ihren Landsleuten in Aufnahme zu bringen. Aber dies waren nur vereinzelte und ſchwache Beſtrebungen, nur leichte Plänkeleien mit den Anhängern des alten Geſchmacks; erſt Ignazio de Luzan rückte in voller Waffenrüſtung und mit fliegenden Fahnen zu einem Hauptangriff in's Feld. Dieſer Mann, im Jahre 1702 zu Zaragoza geboren, hatte ſeine Bildung in Italien erhalten und dort mit der franzöſiſchen und italieniſchen Literatur Bekanntſchaft gemacht. 1737 erſchien ſeine berühmte Poetik, welche die ſpaniſche Literatur von Grund aus reformiren ſollte und bei den Gallicisten faſt bis auf den heutigen Tag als ein Geſetzbuch des guten Geſchmacks gegolten hat. Wenn wir ſagen, daß dieſe Poetik durchaus auf Boileau und die franzöſiſchen Interpretatoren des Ariſtoteles gegründet iſt, ſo haben wir ihren Geiſt im Allgemeinen hinlänglich bezeichnet. Der ordinäre Alltagsverſtand war dem Luzan die Norm und Regel, Nutzen und Vergnügen der Zweck der Dichtkunſt. Das Theater ſollte nach ihm ungefähr in demſelben Sinne eine nützliche

Anſtalt ſein, wie ein Findel- und Armenhaus. Von jed Schauſpiel verlangte er zuerſt eine moraliſche Tendenz, du welche es gleichſam zu einer geiſtigen Purganz würde; d Nächſte aber, was er als ein unverbrüchliches Geſetz einſchärf waren die drei Einheiten. Die weiteren Regeln für dram tiſche Compoſition, die er an dieſe Vorderſätze knüpfte, hi anzuführen, wird man uns erlaſſen; es ſind die bekannte aus einem beſchränkten Verſtande und gänzlicher Abweſenhe des poetiſchen Sinnes hervorgegangenen Abſurditäten der fra zöſiſchen Dramaturgie. Luzan gibt wie einen Orakelſpruch vo ſich, in der Comödie dürften keine Könige und Fürſten, in de Tragödie keine Leute aus den unteren Volksklaſſen auftreten die Sprache müſſe ſich ſo wenig wie irgend möglich von de des gewöhnlichen Lebens entfernen, das Theater dürfe keine Augenblick leer bleiben und jede Perſon müſſe vor ihrem Ab treten Sorge tragen, die Urſache deſſelben deutlich zu machen u. ſ. w. Dieſe und andere gleich abgeſchmackte Regeln wer den nun zum Maßſtabe genommen, um danach den Werth oder Unwerth des ſpaniſchen Drama's zu beurtheilen, und es folgt eine ganze Liſte der Sünden, deren ſich Lope de Vega und Calderon ſchuldig gemacht haben ſollen und deren haupt ſächlichſte immer die Verletzung der drei Einheiten iſt. Im Ganzen jedoch ſpielt Luzan mehr nur die Rolle eines theo retiſchen Geſetzgebers des Parnaſſes, und was er von Kritik der ſpaniſchen Literatur gibt, kommt nur beiläufig vor. Die neuen Regeln ſpeciell in letzterer Beziehung anzuwenden, ließ ſich bald nachher beſonders der Bibliothekar Blas Naſarre in ſeiner ſchon mehrfach erwähnten Abhandlung über die ſpa niſche Comödie angelegen ſein. Dieſe Abhandlung, welche 174[illegible] als Einleitung zu der neuen Auflage der Comödien des Cer vantes erſchien und welcher im nächſten Jahre noch eine Apo

logia del discurso preliminar à las Comedias de Cervantes folgte, beſchäftigt ſich ganz ſpeciell mit den beiden größten Bühnendichtern Spaniens, deren Poeſie darin als das Extrem der Verderbniß geſchildert wird. Lope muß ſich, von Blas Naſarre das Epithet eines erſten Corruptors der Bühne gefallen laſſen; er habe, heißt es, aus ſeinen Stücken alle Wahrſcheinlichkeit, Regelmäßigkeit und allen Wohlſtand verbannt; er laſſe die Bedienten wie Hofleute, die Prinzen wie Kuppler, Damen von Stande wie gemeine Weibsbilder reden; ſeine Werke ſeien unzeitige Geburten einer verdorbenen Einbildungskraft und des Eigenſinns und in ihnen dürfe man weder Einheit des Ortes, noch der Zeit, noch der Handlung, die erſten Erforderniſſe eines guten Drama's, ſuchen. Beinahe noch ſchlimmer wird Calderon mitgenommen, vornämlich von der moraliſchen Seite, „weil er die ſpaniſche Nation als einen Haufen von irrenden Rittern und leichtſinnigen Frauenzimmern ſchildere, weil er den Zuſchauern heftige und ſtrafbare Leidenſchaften zeige und unvorſichtige junge Damen auf den Weg des Verderbens führe, indem er ſie die Mittel lehre, um unehrbare Liebeshändel anzufangen“ u. ſ. w. Die Verſtöße gegen Vernunft und Kunſt bei ihm ſeien nicht zu zählen, die Bühne der Alten habe er gar nicht ſtudirt! Den auf dieſe Art geſchmähten Lieblingen der Spanier werden dann Wicherley, Maffei und Riccoboni als Ideale von guten Dichtern gegenübergeſtellt! Das Seltſamſte aber iſt, daß Blas Naſarre, nachdem er Lope und Calderon preisgegeben, doch behauptet, die Spanier beſäßen mehr regelmäßige (d. h. den franzöſiſchen Regeln angepaßte) Schauſpiele, als Engländer, Franzoſen und Italiener zuſammengenommen. Durch dieſe Wendung ſollte der Nationaleitelkeit wieder Genüge gethan werden.

Die von Luzan und Blas Naſarre zu Markt gebrach
Weisheit wurde 1750 von Agustin de Montiano
Luyando in einem Discurso sobre las tragedias espaſi
las weiter verkündigt [2]). Auch hier wird von den eigentliche
Zierden der ſpaniſchen Bühne mit wegwerfender Verachtun
geredet, aber auch hier ſucht der Patriotismus zu beweiſe
daß es in Spanien an ächten und kunſtgerechten Trauerſpiele
nicht fehle; zu dieſem Zwecke werden denn alle froſtigen un
trockenen Nachahmungen antiker Tragödien von Perez d
Oliva an bis auf Francisco Lopez de Zarate aufgezählt un
als die eigentlichen Zierden des ſpaniſchen Parnaſſes geprie
ſen. Die Urtheile der drei genannten Literatoren endlich wie
derholte Joſeph Velasquez in ſeinen 1754 erſchienene
Origenes de la poesia española, indem er hinzufügte, jen
Literatoren hätten gar nicht nöthig gehabt, ſich über das ſpa
niſche Nationalſchauſpiel ſo zu ereifern; daſſelbe ſei von ge
lehrten und einſichtsvollen Leuten von jeher verachtet worde
und habe nur bei dem unwiſſenden Pöbel in Anſehen geſtanden.

Das Mißverſtändniß der Ariſtoteliſchen Poetik und di
verkehrte Beurtheilung der romantiſchen Poeſie nach Regeln,
die auf ſie keine Anwendung finden, iſt ziemlich eben ſo alt,
wie die neuere Literatur. So waren denn Anſichten und Ur
theile, wie die eben dargelegten, auch in Spanien keineswegs
neu; ſchon im 16ten Jahrhundert hatte Lopez Pinciano, im
17ten Suarez de Figueroa und Cáscales Aehnliches, und mit
weit mehr Geiſt, ausgeſprochen, aber dieſe Stimmen waren
ohne allen Erfolg geblieben; daß Luzan und Blas Naſarre
die das alte Gericht wieder aufwärmten und auf franzöſiſch
Manier zubereiteten, für ihre Waare mehr Abſatz fanden

[2]) Dieſer Discurs ſteht vor dem weiter unten zu erwähnende
Trauerſpiel Montiano's Virginia, Madrid 1750.

kann nur dem veränderten Sinne eines großen Theiles der Nation und dem Untergange des lebendigen Gefühls für poetiſche Schönheit zugeſchrieben werden. Uebrigens glaube man nicht, daß die neuen, oder vielmehr neu hervorgeſuchten kritiſchen Maximen unmittelbar vielen Eingang oder Einfluß erlangt hätten; das größere Publikum kümmerte ſich anfänglich gar nicht um ſie, und auf der Bühne gab ſich bis zum Jahre 1750, ja bis darüber hinaus, nicht die mindeſte Einwirkung derſelben kund. Nur unter den Gelehrten und Mitgliedern der ſpaniſchen Akademie ſtanden ſie von Anfang an in Achtung und wurden als Richtſchnur des guten Geſchmacks betrachtet, und erſt allmählig brachen ſie ſich in größeren Kreiſen ſo viel Bahn, daß für die beabſichtigte Reform der Bühne einige Ausſicht auf Erfolg vorhanden zu ſein ſchien.

Bevor wir die Schickſale des ſpaniſchen Theaters weiter verfolgen, haben wir noch Einiges in Bezug auf das äußere Bühnenweſen nachzuholen.

Im Jahre 1708 kam ein gewiſſer Bartoli, Direktor einer italieniſchen Schauſpielertruppe, um die Erlaubniß ein, ein neues Schauſpielhaus in Madrid erbauen zu dürfen. Dieſes Theater, von dem Orte, wo es errichtet wurde, Los Caños del Peral genannt, war das erſte in Spanien, welches eine regelmäßige Geſtalt nach Art der franzöſiſchen und italieniſchen erhielt; Anfangs war es nur dürftig eingerichtet, aber im Jahre 1737, als eine italieniſche Operngeſellſchaft dasſelbe zu ihrem Locale wählte, wandte man große Koſten auf deſſen reichere Ausſchmückung. Dieſes Beiſpiel veranlaßte die Behörde von Madrid, nun auch an der Stelle der beiden Corrales de la Cruz und del Principe neue Schauſpielhäuſer nach dem nämlichen Princip zu bauen. Das de la Cruz ward 1743, das del Principe 1745 vollendet. In dieſen

neuen Theatern war die Anordnung des für die Zuſch
beſtimmten Theiles mit wenigen Modificationen der älte
uns bekannten, entſprechend und auch die früheren Namen
Plätze wurden zum Theil beibehalten; der Saal nämlich the
ſich: 1) in die Aposentos, zwei Reihen Logen in dem
ren Theil des Gebäudes; 2) in die Cazuela, die für
Weiber beſtimmte Loge in der Tiefe des Saales; 3) in
Gradas oder die unter den Logen amphitheatraliſch erhöh
Sitze; 4) in den Patio oder das Parterre; 5) in die Lu
tas oder die vor dem Patio zunächſt der Bühne befindlich
Sitze. — Was die Bühne anbetrifft, ſo erhielt dieſe ni
ſofort, ſondern erſt allmählig die Veränderungen im Mec
nismus und Decorationsweſen, welche ſie mehr und mehr d
jetzt auf den Bühnen von faſt ganz Europa herrſchenden S
ſtem näher brachte.

Ferdinand VI., der im Jahre 1746 den ſpaniſchen Thr
beſtieg, nahm wenig oder gar kein Intereſſe an dem nation
len Drama, aber er begünſtigte die italieniſche Oper, die, n
oben erwähnt, ſchon ſeit dem Anfange des Jahrhunderts
Spanien eingedrungen war. Carlo Broschi, genan
Farinelli, ein Sänger, den ſchon Philipp V. an ſein
Hof berufen hatte, wurde mit der Direction der Bühne v
Buen Retiro beauftragt, und unter ſeiner Leitung fanden a
derſelben die glänzendſten, mit aller ſceniſchen Pracht ausg
rüſteten Opernvorſtellungen Statt. Componiſten, Sänger, M
ſiker, Dichter und Decorateurs waren Italiener, doch vera
ſtaltete man zum Beſten der Zuhörer ſpaniſche Ueberſetzunge
welche gedruckt unter das Auditorium vertheilt wurden.

Unterdeſſen blieben die Volksbühnen, ohne Unterſtützu
vom Hofe, ganz auf ſich und auf das Publikum angewieſe
Die Vorliebe des Volkes für das Theater war noch imm

groß, und ſeine Theilnahme an demſelben ſo lebhaft, daß ſich ſeit dem Jahre 1740 mehrere Parteien bildeten, die ſich gegenſeitig auf das leidenſchaftlichſte bekämpften. Die Parteigänger des Theaters de la Cruz führten den Namen Polacos von ihrem Chef, dem Pater Polaco, einem Barfüßermönch, der bei den Mosqueteros für einen großen Kunſtkenner galt; die Anhänger des Principe hießen Chorizos, die der Caños del Peral Panduras, Namen, deren Urſprung darzulegen zu weitläuftig ſein würde. Dieſe Parteien, die ſich durch Schleifen von verſchiedenen Farben an den Hüten unterſchieden, befehdeten ſich in der Art, daß jede die andere herabzuſetzen und die von ihr begünſtigten neuen Stücke auszuziſchen bemüht war. Ihre Benennungen haben lange fortgedauert und ſind zuletzt zu Bezeichnungen der Schauſpieler der verſchiedenen Bühnen, welche ſie vertraten, geworden.

Die Comödienſchreiber, welche nach dem Tode des Cañizares und Zamora um die Gunſt des Volkes buhlten, führten das Theater immer mehr in's Verderben, indem ſie es mit närriſchen Wundergeſchichten und ſinnloſen Zauberſtücken überſchwemmten. Man leſe das „Ungeheuer von Barcelona“ von Juan Hidalgo, Antonio Frumento's „Schneider, König und Verbrecher, oder der Zauberer von Aſtrachan“, Juan Fernandez Buſtamante's „Schrecken von Algier, oder der Zauberer Mahomet“, um das Aeußerſte von Verwilderung und Unſinn kennen zu lernen. Eine größere Anzahl dieſer entarteten Enkel Calderon's verdient nicht in demſelben Bande genannt zu werden, der mit dem Namen ihres großen Ahnen geſchmückt iſt. Heben wir nur noch hervor, daß in dieſer Zeit noch eine ſchlechte Gattung von Theaterſtücken ſehr beliebt wurde, nämlich die ſogenannten Tonadillas, eine Art von Vaudevilles oder Gaſſenhauern. Meh-

rentheils beſtand das Perſonal einer ſolchen Tonadilla
aus einer einzigen Schauſpielerin, die irgend ein Liebesab
teuer abſang. Eine andere Art von kleinen gehaltloſen Stück
welche zu gleicher Zeit in Aufnahme kam, führte den Nam
Follas.

Daß dieſer Zuſtand des Theaters bei den Einſichtsvol
ren unter dem Publikum eine Reaction hervorrief, lag
Lauf der Dinge und iſt ein erfreuliches Zeichen von dem nic
nicht gänzlichen Erlöſchen eines ernſteren und höheren Sinn
in der Nation. Unglücklicher Weiſe hatten die ehrenwerth
Leute, welche die Monſtroſitäten des Tages verwerflich fa
den, nicht genug Unterſcheidungskraft und poetiſchen Gei
um das gute Alte von dem ſchlechten Neuen trennen zu kö
nen. Lope und Calderon geriethen bei ihnen in dieſelbe Ve
achtung, die nur deren ausgearteten Nachkömmlingen gebührt
und ſie erwarteten deshalb das Heil, welches nur von ein
Reſtauration des ächten Nationaltheaters kommen konnte, vo
einer gänzlichen Verdrängung der alten Schauſpielformen dur
andere von ganz entgegengeſetzter Beſchaffenheit. Die falſche
Kunſtanſichten der Gallicisten waren unterdeſſen in Tage
blättern und Flugſchriften ſo häufig wiederholt worden, da
ſie zuletzt auch bei denen Gehör fanden, die ihnen bisher da
Ohr am hartnäckigſten verſchloſſen hatten; denn es iſt ein
bekannte Wahrheit, daß auch das Widerſinnigſte und Abſur
deſte, wenn man es nur recht häufig ſagt, zuletzt wie ei
Evangelium geglaubt wird. Auf dieſe Art ward das Terrai
für eine Ueberſiedelung der franzöſiſchen Tragödie und Co
mödie nach Spanien gebahnt. Seit dem Jahre 1750 begegne
wir mehreren Ueberſetzungen franzöſiſcher Stücke, des Brit
tanicus von Trigueros, der Athalia von Eugenio de Llaguno
des Luſtſpiels La raison contre la mode von Luzan. De

ſchon genannte Montiano gab 1750 und 1751 zwei, ganz nach franzöſiſchen Muſtern zugeſtutzte Trauerſpiele, Virginia und Ataulfo, heraus, von denen ſelbſt Moratin (ein Hauptvertreter des Claſſicismus), der Wahrheit die Ehre gebend, urtheilt, ſie bewieſen, daß ein Drama alle Regeln beobachten und dennoch unerträglich ſein könne. Aber noch wagte man nicht, dieſe Sachen zur Aufführung zu bringen. Ueberſetzungen der italieniſchen Opern, die man zuvor zu Buen Retiro geſpielt hatte, waren die erſten ausländiſchen Stücke, die auf den Volksbühnen Eingang fanden. Hier gab es doch wenigſtens etwas zu ſehen und zu hören; wie dagegen durfte man hoffen, daß der große Haufe, der gern an einem Abend Himmel und Hölle und alle fünf Welttheile durchflog, den drei Einheiten Geſchmack abgewinnen werde? Erſt ſeitdem im Jahre 1759 der bisherige König von Neapel, Karl III., ein ganz von ausländiſcher Bildung durchdrungener und reformatoriſchen Beſtrebungen zugethaner Prinz, den ſpaniſchen Thron beſtiegen hatte, ſchien der Partei, welche in der Kritik den Ton angab, der Moment gekommen zu ſein, um ihre Tendenzen in weiterem Umfange zu realiſiren. Die beiden einflußreichſten Staatsmänner des neuen Königs, der Marques Grimaldi und der Graf von Aranda, nahmen ſelbſt die Reform des Theaters unter ihre beſondere Protection. Durch königliches Decret vom 11ten Juni 1765 wurde die Darſtellung der Autos Sacramentales verboten, weil man ſich dadurch den Ausländern lächerlich mache. Auf Veranſtaltung des Marques Grimaldi wurden in Buen Retiro und anderen königlichen Schlöſſern verſchiedene Ueberſetzungen franzöſiſcher Tragödien aufgeführt; zu gleicher Zeit wandte der Graf Aranda ſeine Aufmerkſamkeit auf die Theater de la Cruz und del Principe, ſuchte den materiellen Theil derſelben zu

verbeſſern und die Parteien, welche ſie mit Tumult erfüll
im Zaum zu halten, ließ auch auf ihnen Ueberſetzungen C
neille'ſcher und Raçine'ſcher Stücke ſpielen und ermunterte
ſpaniſchen Dichter, Originalſchauſpiele in dem neuen Styl
ſchreiben. Dieſe Aufforderung blieb nicht ohne Erfolg. Ni
las Fernandez de Moratin brachte 1770 ſeine Horn
sinda auf die Bühne, die erſte ſpaniſche Tragödie in fr
zöſiſchen Formen, welche wirklich zur Aufführung kam;
jüngere Moratin urtheilt von dieſem Werke ſeines Vaters,
ſei mehr lobenswerth wegen einiger guten, darin vorkomm
den Nachahmungen des Virgil, als in Betreff der Handlu
Der Hormeſinda folgte ein anderes Trauerſpiel desſelben A
faſſers, Guzman el Bueno. Bald betraten verſchiedene
dere Dichter den nämlichen Weg, José Cadahalſo mit ſein
Sancho Garcia, in welchem durch paarweiſe Reimung
fünffüßigen Jamben die Alexandriner nachgeahmt werden ſoll
Gaspar Melchor de Jovellanos mit ſeinen Mum
welcher denſelben Stoff behandelte, wie die Hormeſin
Ignacio Lopez de Ayala mit einer Numancia destrui
Daß alle dieſe, den franzöſiſchen Regeln ängſtlich angepaß
Tragödien ohne inneres Leben und ohne dichteriſchen Ge
ſeien, wird jetzt auch in Spanien ziemlich allgemein zugeſt
den. Alles, Sprache, Ideen und Sitten, iſt in ihnen gezw
gen und unnatürlich, die Reden ſind aus einzelnen, von
und dort mühſam herbeigeholten Worten zuſammengefli
nichts zeigt Begeiſterung oder Originalität, und beſtändig
merkt man die Angſt der Dichter vor dem Verſtoß ge
dieſe oder jene Regel. Der Erfolg von dergleichen Stü
bei der Darſtellung war begreiflicher Weiſe ſehr gering,
ſehr ſich auch die Kritiker Mühe gaben, ſie als Meiſterw
anzupreiſen. Franzöſiſche Luſtſpiele nach Spanien zu verpfl

zen, ließ ſich um die nämliche Zeit beſonders Thomas de Iriarte angelegen ſein; auch ſchrieb er aus eigener Erfindung Mehreres in demſelben Styl, was ſich durchaus keines Beifalls zu erfreuen hatte. Andere Luſtſpiele, voll von Regelmäßigkeit, aber leer an ſonſtigen guten Eigenſchaften, wurden von dem genannten älteren Moratin, von Cándido Maria Trigueros und Anderen verfaßt. Der Letztgenannte gab ſich auch die Mühe, die Estrella de Sevilla und den Anzuelo de Fenisa des Lope de Vega nach den neu gelernten Regeln umzuarbeiten. Ein Gleiches nahm Don Sebaſtian y Latre mit der Progne y Filomena des Rojas und mit Moreto's Parecido en la corte vor [*]). Aber ſo groß war noch die Anhänglichkeit des Publikums an ſeine alten Dichter, daß es die Verfälſchung des letzteren Stücks nicht auf der Bühne duldete, ſondern die Schauſpieler nöthigte, dasſelbe am folgenden Tage in ſeiner urſprünglichen Geſtalt zu geben.

In der That vermochten alle Diatriben der Gelehrten und der ihrem Volke abtrünnig gewordenen Dichter die Nationalcomödien nicht vom Theater zu vertreiben. Eine große Anzahl von Stücken des Calderon, Moreto und Rojas und vieler der anderen alten Lieblinge erhielt ſich beſtändig auf dem Repertoire. In dieſen Gedichten lebte ja mit den alten Erinnerungen der alte Ruhm, wie hätten ſie dem Spanier nicht theuer bleiben ſollen! Ueber manche der geiſtlichen Schauſpiele, wie über Los zelos de San Josef von Chriſtoval de Monroy und über den Cain de Cataluña von Rojas, erging freilich „weil ſie auf Gegenſtände der Religion ein lächerliches Licht würfen", dasſelbe Verbannungsurtheil, welches ſchon

[*]) Vor der Ausgabe dieſer beiden Stücke, Madrid 1770, findet ſich auch ein ganz inhaltsleerer Ensayo sobre la Comedia española.

die Frohnleichnamsſpiele getroffen hatte; aber mit deſto gröſ
rem Enthuſiasmus wurden ſtets diejenigen aufgenomme
welche vor einer engherzigen moraliſchen Anſicht noch Gnad
fanden. — Auch an neuen Theaterſtücken, die wenigſtens
den äußeren Umriſſen ſich den alten einheimiſchen anſchloſſe
war fortwährend kein Mangel. Ich darf mich nicht rühme
viele von den zahlreichen Werken des Fermin del Re
Manuel Fermin de Laviano, Luis Moncin, Jo
Concha, Antonio de Valladares y Sotomayo
und anderer hierher gehörender Schauſpielſchreiber aus de
Zeit Karls III. und IV. geleſen zu haben; aber nach einige
die ich kenne (z. B. el Asturiano en Madrid von Mo
cin, einer ganz rohen und widerlich poſſenhaften Comedi
de Figuron, die ich noch vor wenigen Jahren zu Granad
habe ſpielen ſehen), und nach dem übereinſtimmenden Urthe
aller Spanier, welcher Partei ſie auch angehören mögen, ſin
dieſelben durchaus von allem Kunſtgehalt entblößt und ſtehe
mindeſtens eben ſo tief unter den Productionen des Cañizare
und Zamora, wie dieſe unter denen des Calderon. Beſondere
Ruf erwarb ſich im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhun
derts Luciano Francisco Comella, von dem man g
rühmt hat, „er ſei dem alten Nationalſtyl näher gekommen
als irgend ein Anderer ſeiner Zeit;“ aber auch ſeine Schau
ſpiele ſind äußerſt roh, durch Kriegslärm und melodramatiſch
Effekte auf den Beifall des Pöbels berechnet; von dem Geiſt
oder auch nur der ſprachlichen Zierlichkeit ſelbſt der ſchlechte
ſten Dichter aus Calderons Zeit iſt auch kein Schatten meh
übrig geblieben. Dieſer Comella hat namentlich viele Ereig
niſſe der neueren Geſchichte auf die ſpaniſche Bühne gebracht
Die nordiſchen Namen in ſeiner Catalina II. en Cronstadt
ſeinem Federico II. en el campo de Torgau müſſen de

Spaniern wunderlich geklungen haben. Auch ein Wilhelm Tell von ihm ist vorhanden. — Andere Comödienschreiber, die sich ihm angeschlossen, sind Gaspar de Zavala y Zamora und Vincente Rodriguez de Arellano.

In sehr erfreulicher Weise ragt aus der Mitte seiner Zeitgenossen der im Auslande zu wenig bekannte Don Ramon de la Cruz hervor. Dieser merkwürdige Mann, der mit vollem Namen Ramon de la Cruz Cano y Olmedilla heißt, wurde im Jahre 1731 zu Madrid geboren und verbrachte den größten Theil seines Lebens ruhig in seiner Vaterstadt, wo er ein nicht unbedeutendes Civilamt bekleidete. Er starb um den Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts. Seine Bildung blieb von den französischen Doctrinen nicht unberührt; einige Tragödien und Comödien, die er schrieb, sind ganz nach dem classischen System gemodelt. Aber sein Talent wollte sich nicht in die Fesseln schmiegen, die ihm sein Verstand auferlegte; um einen freieren Spielraum für die Entfaltung desselben zu gewinnen, warf er sich auf das Fach der Saynetes, eine Gattung, die kaum zur Literatur gezählt wurde und welcher daher von den engherzigen Kritikern, die es unter ihrer Würde hielten, sich damit abzugeben, noch keine Regeln dictirt worden waren. Ramon de la Cruz schrieb mehrere hundert solcher Saynetes, die mit allgemeinem Beifalle aufgenommen wurden *). Literarische Prätentionen auf Autorruhm scheint er dabei gar nicht gemacht

*) Ein Theil derselben wurde mit den größeren Schauspielen des Ramon de la Cruz zusammen zu Madrid 1786 — 91 in zehn Bändchen gedruckt. Eine neue Ausgabe der Saynetes allein, in welche auch die ungedruckten aufgenommen werden sollen, ist in den letzten Jahren zu Madrid begonnen worden. Der erste Band, den ich allein gesehen habe, enthält 54 Stücke.

zu haben; ſich ſelbſt ein Paar heitere Stunden zu verſchaffen und ſeinen Zuhörern die Luſtigkeit, die ihn ſelbſt erfüllte, mitzutheilen, war allem Anſchein nach ſein einziger Zweck. Aber trotz dieſer Sorgloſigkeit, mit der er arbeitete und die ſich freilich bisweilen in der mangelnden Cultur ſeiner Darſtellung zeigt, hat er mehr in der komiſchen Dichtung geleiſtet, als irgend einer von ſeinen Zeitgenoſſen. Von jeher war das Saynete ſeinem Begriffe nach nicht mehr geweſen, als die naturtreue Schilderung irgend eines komiſchen Moments aus dem gewöhnlichen Leben; wie viel oder wie wenig eigentlich dramatiſchen Charakter er ihm durch Plan und Verwickelung geben wollte, hatte ganz im Belieben des Dichters geſtanden. Auch Ramon de la Cruz behielt dieſe Gattung bei, wie er ſie überkommen hatte; er gab derſelben hier und da eine Ausdehnung, welche ſie mehr dem eigentlichen Luſtſpiel annäherte, aber er verzichtete nicht auf das Recht, einzelne Scenen, die nur durch ſich ſelbſt intereſſiren wollen, ohne weitere innere Verknüpfung an einander zu reihen. Ganz unbillig alſo iſt es, die Saynetes unſeres Dichters, wie die ſpaniſchen Kritiker gethan haben, nach den ſtrengen Geſetzen der dramatiſchen Compoſition, denen ſie ſich abſichtlich entziehen, zu beurtheilen, und aller Tadel, der von dieſer Seite über ſie ergangen iſt, hebt ſich ſelbſt auf. Nehmen wir ſie nun als das, was ſie allein ſein wollen, als unmittelbar nach der Natur aufgefaßte Lebensbilder, ſo können wir ihnen mit Bezug auf die außerordentliche Naturwahrheit, auf die Lebhaftigkeit der Darſtellung, den Reichthum des Witzes und die komiſche Stärke den entſchiedenſten Beifall nicht verſagen. Obgleich die gemeine Wirklichkeit copirt wird, fehlt es doch nicht an poetiſchem Colorit, das ſchon durch den Phantaſiereichthum, durch das Maleriſche in Sitten und Sprache des

Südländers an die Hand gegeben wurde. Die meiſten und vorzüglichſten dieſer Stücke bringen die unterſten Volksklaſſen auf die Bühne. Die Laſtträger und Maulthiertreiber, die Obſthändlerinnen und Fiſchweiber werden darin, Jeder in ſeinem Coſtüm und mit den ihm eigenthümlichen Gebräuchen, vorgeführt; wir ſehen uns bald auf einen Jahrmarkt, bald unter die Zuſchauer eines Stiergefechts, bald in das Innere eines Wirthshauſes, bald in die Mitte eines Pilgerzuges, oder zu dem Feſte irgend eines Heiligen verſetzt: und alle dieſe Gemälde ſind mit feſter Meiſterhand entworfen, zeigen in jedem Zuge Leben und Bewegung, und in der Anordnung der Gruppen herrſcht, trotz des Gewimmels der Perſonen, überſichtliche Klarheit. Mit beſonderem Intereſſe wird man die Sayncte leſen, in welchen die langweiligen Tragödien nach franzöſiſchem Muſter mit ihrer froſtigen Rhetorik, ihren gemachten Affekten und ihrem Blutvergießen um nichts und wieder nichts parodirt ſind. Hierher gehören El Marido sofocado, El Muñuelo, La Zara, Manolo. Beſonders köſtlich iſt Manolo, „eine Tragödie zum Lachen oder ein Sayncte zum Weinen,“ ganz in den fünffüßigen Jamben der klaſſiſchen Tragödie und in hochpathetiſchem Style geſchrieben, der dem Madrider Gaſſenpöbel in den Mund gelegt wird und im Contraſt mit der Niedrigkeit des Gegenſtandes, wie im Verein mit den hier und da durchbrechenden gemeinen Redensarten eine unſäglich komiſche Wirkung macht. Die Handlung iſt, ebenſo wie die Sprache, eine Traveſtie des regelmäßigen Trauerſpiels. Als ſich der tragiſche Knoten zu ſchürzen beginnt, ſpricht einer der Mitſpieler:

— — Hier
Beginnt das Intereſſe der Tragödie;
Und, daß die Illuſion vollkommen ſei,

Mög' ihr Apollo nicht allein die drei
Einheiten, ſondern hunderttauſend geben,
Ja lieber gleich das ganze Einmaleins.

Am Schluſſe findet ein Kampf zwiſchen dem Kneipenwirth, der Caſtanienhändlerin, den Straßenjungen und den andern Helden ähnlichen Gelichters, welche das Perſonal bilden, Statt. Nachdem ſchon die Meiſten im Kampfe geblieben, endigt die Tragödie folgendermaßen:

Vater Matute.

Da ſie Alle
Geſtorben ſind, ſo will ich gleichfalls ſterben,
Um mir die Koſten für die Trauerkleider
Und die Beerd'gung zu erſparen.

(Er ſtirbt.)

Remilgada.

Ach,
Mein Vater!

Mediodiente.

Höre mich!

Remilgada.

Ich kann nicht hören,
Denn ich muß auch in aller Eile ſterben.

(Sie ſtirbt.)

Potagera.

Und ich nicht minder, da Manolo ſtarb.
Sogleich will ich den Doctor rufen laſſen
Und lege mich zu Bett; denn es iſt Regel,
Daß man mit Anſtand ſterben muß.

(Ab.)

Sebaſtian.

Nun, Freund,
Wir dürfen, hoff' ich, doch am Leben bleiben?

Mediodiente.

Es hilft dir nichts, in den Tragödien muß
Einmal geſtorben ſein, und Einen nur,
Den Zähſten, darf der Dichter leben laſſen,
Um die moraliſche Sentenz zu ſprechen.

Sebaſtian.

So ſprich ſie denn, und denk', ich ſei vor Lachen
Geſtorben.

Mediodiente.

Alſo Acht gegeben! — Was,
Ihr Arbeitsleute, hilft Euch all Eu'r Müh'n?
Wozu iſt alle Qual der Woche nütz,
Wenn ihr nachher am Sonntag oder Montag
Den Wochenlohn in's Wirthshaus tragen wollt?

Auch die Sayneten des Ramon de la Cruz, welche im Kreiſe der Mittel- und höheren Klaſſen ſpielen, theilen den Vorzug naturtreuer Färbung und höchſter draſtiſcher Beweglichkeit; zugleich verdienen dieſelben als die wahren Quellen, aus denen die Sittengeſchichte der Zeit geſchöpft werden kann, Aufmerkſamkeit. Sie zeigen, welchen großen Umſchwung in Sitte und Sinnesart ein halbes Jahrhundert in Spanien herbeigeführt hatte; denn Hunderte von Scenen begegnen uns hier, welche der Denkweiſe und den Grundſätzen der früheren Zeit durchaus zuwiderlaufen. Die Liebſchaften zwiſchen einem vornehmen Herrn und einer Manola oder Madrider Griſette; die Zudringlichkeit der Abates, die ſich bald als Hausfreunde, bald als Muſiklehrer oder unter anderen Masken im Schooße

der Familien einzuniſten wiſſen; die Freiheit der Weiber endlich gar der Cortejo oder Cavaliere ſervente, der e jungen Frau nicht fehlen darf: dies Alles führt uns in neue Welt der Sitte, in welcher von der früheren Grar des Adels, von ſeinen Ehrenbegriffen und von der alten ferſucht keine Spur mehr übrig geblieben iſt.

In der Kritik hatten Luzan und diejenigen, welche ſi Maximen als Glaubensartikel verehrten, lange durchaus Uebergewicht behauptet; denn zwei vom entgegengeſetzten Ste punkte ausgehende Schriften über Dramaturgie [5]) wa faſt ſpurlos vorübergegangen. Erſt in den achtziger Jah begann ein patriotiſcher Mann, Vicente García de Huerta, Mitglied der ſpaniſchen Akademie und königli Bibliothekar (geboren 1742), die alten Dramatiker gegen Schmähungen der Galliciſten zu vertheidigen. Ehe La Hue dieſen Kampf unternahm, hatte er einige Dramen geſchriel in welchen, nur mit einigen Modificationen, der franzöſi Zuſchnitt und die ſteife Regelmäßigkeit vorherrſchen. Mit ſonderem Beifall war darunter die Raquel (1778) au nommen worden. Ueber die Mißlungenheit dieſer Tragödie heut zu Tage wohl nur Eine Stimme; die Handlung iſt g nach Diamante und mit Aufopferung aller Möglichkeit Wahrſcheinlichkeit in die drei Einheiten gezwängt; was a die Darſtellung anlangt, ſo findet ſich nichts, was wahrer Dichtergabe zeugte, wohl aber viel hohles Pat und falſche Rhetorik. Noch weniger als die Raquel war Agamemnon vengado geeignet, den Glanz des caſtili

[5]) Discurso critico sobre las comedias de España de un genio de esta corte, Madrid 1750 (der Verfaſſer iſt Ignacio de Loyo Die zweite dieſer Schriften, ein Discurso critico von Thomas Z leta, iſt mir nicht bekannt geworden.

ſchen Drama's wieder herzuſtellen. Hatte nun la Huerta wenig Anlage zum Schauſpieldichter bewährt, ſo zeigte er faſt noch weniger Beruf zum Kritiker. Der ehrenwerthen patriotiſchen Geſinnung, welche ihn zur Herausgabe einer Auswahl aus den älteren Bühnenſtücken der Spanier beſtimmte [6]), ſoll die gebührende Anerkennung nicht verſagt werden; allein die Vorreden ſeines Theatro hespañol, in denen er den franzöſiſchen Geſchmack zu bekämpfen ſuchte, zeigen, daß er nicht der Mann war, um die Nationalität mit Erfolg gegen die Ausländerei zu vertreten. In dieſen Vorreden wimmelt es von Ausfällen gegen die Galliciſten, „dieſe biſſigen und neidiſchen Kritikaſter", gegen Raçine, „dieſen froſtigen und langweilig gewiſſenhaften Pedanten", und überhaupt gegen die „in allen ihren Theilen verachtungswerthen Tragödien und Luſtſpiele der Franzoſen;" aber es findet ſich darin nichts Poſitives zur Vertheidigung der romantiſchen Poeſie, keine Spur von einer äſthetiſchen Erkenntniß ihres Weſens. Auf der anderen Seite zeigte La Huerta, während er in maßloſen Ausfällen gegen die antinationale Partei tobte, doch wieder ſo viel Zaghaftigkeit, daß er in ſeine Sammlung nur die altſpaniſchen Stücke aufzunehmen wagte, welche am wenigſten gegen die mechaniſchen Regeln der Franzoſen verſtießen, vornämlich alſo Intriguenſpiele und Comedias de Figuron, aber kein einziges von den ſchönſten hiſtoriſchen und geiſtlichen Dramen Lope's, Calderon's, Tirſo's oder Moreto's. — Der Erfolg von La Huerta's Beſtrebungen mußte unter dieſen Umſtänden ſehr gering ſein; ſeine Taktik war ſchlecht berechnet, ſie verfehlte das Ziel ihres Angriffs,

[6]) Theatro Hespañol, por D. Vicente Garcia de la Huerta, Madrid 1785 sqq. 17 Bändchen.

und wir glauben nicht zu viel zu ſagen, wenn wir beha
ten, das oftgenannte Theatro español habe auf die ferne
Schickſale der ſpaniſchen Bühne in keiner Art eingewi
Faſt alle Tagesblätter, die um dieſe Zeit ſchon bedeuten
Einfluß auf die öffentliche Meinung übten, der Pensa
(von dem bekannten Clavijo), der Censor, das Memo
literario, die Espigadera, ſtimmten in den von Luzan
geſchlagenen Ton ein, und das Vorurtheil zu Gunſten
claſſiſchen Regelmäßigkeit befeſtigte ſich bei den literariſch
bildeten immer mehr.

Unterdeſſen bot die Bühne das buntſcheckigſte Schauſ
von heterogenen Formen, von Altem und Neuem, von
tem und Schlechtem dar. Den einen Abend wurden die
zernen Puppen Raçine's und Corneille's in Bewegung
ſetzt und man vernahm in monotonen ſpaniſchen Jamben
was die Franzoſen „gehaltene Würde des tragiſchen Sty
nennen, nämlich lächerliche Marionettenphraſen, wie die
genden:

Mourons, mon cher Osmin, moi comme un vizir, et
Comme le favori d'un homme tel que moi.
(Raçine, Bajazet.)

Den nächſten Abend ward ein Drama von Lope o
Calderon geſpielt, dann folgte eine Oper von Metaſtaſio,
Luſtſpiel von Molière, Regnard oder Goldoni, und
vierten Tag ergötzte ſich das Publikum an einem Spektak
ſtück von Valladares oder Comella. Aber die Mannichfaltigk
ging noch mehr in's Groſſe; ſchon 1770 hatte Gaspar
Jovellanos, dieſer im Uebrigen um ſein Vaterland ho
verdiente und geiſtvolle Mann, ein bürgerliches Drama v
häuslichen Jammers und didaktiſcher Tendenz, El delincuen

honrado geſchrieben; von dieſem Stücke mag wahr ſein, was ein Spanier ihm nachrühmt, „daß es geſunde Ideen über Moral und Geſetzgebung enthält und ſich die Bekämpfung trauriger Vorurtheile angelegen ſein läßt", aber mit der Poeſie hat es offenbar nichts gemein. Gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts kamen nun noch manche ſolcher thränen- und moralreichen Schauſpiele aus der Diderot'ſchen Schule über die Pyrenäen, und Frankreich wurde zu einem Kanal, durch den ſich allmälig auch Melodramen ſo wie engliſche und deutſche Theaterſtücke der ſchlechteſten Art (von Lillo und Kotzebue) nach Spanien zogen. So ging der eigentliche Nationalſtyl der ſpaniſchen Bühne denn völlig in dem Gemiſch verſchiedenartiger Formen verloren. Das achtzehnte Jahrhundert vererbte dies bunte Allerlei des Repertoire's auf das folgende. Mehrere der ſchon genannten Schauſpielverfertiger, wie namentlich Gaspar de Zavala y Zamora (geſtorben 1806) und Vicente Rodriguez de Arellano fuhren fort, ungeſchlachte Comödien zu ſchreiben, die auf der Stufenleiter der Entartung etwa eben ſo tief unter denen des Lope ſtehen, wie dieſe über den erſten Anfängen der Kunſt; die ordinären Galliciſten gaben ſchlechte Ueberſetzungen und Nachahmungen franzöſiſcher Werke, noch ordinärere Fabrikarbeiter führten, wie Martinez de la Roſa ſich ausdrückt, die nichtswürdigſten ausländiſchen Producte, wahre Contrebande der Kunſt, in Spanien ein, und vollendeten die Verderbniß des Geſchmacks: zwiſchen allen dieſen theils todten Arbeiten des Gelehrtenfleißes, theils wüſten Mißbildungen aber gingen noch immer beträchtlich viele der älteren Comödien, verwundert, ſich in ſolcher Geſellſchaft zu ſehen, über die Bretter.

Wie die Schickſale des ſpaniſchen Theaters nach ſeiner Blüthenperiode nur in allgemeinen Umriſſen und ohne Ver-

weilen bei Einzelheiten geſchildert worden ſind, ſo fand
auch keine Gelegenheit, von den gefeiertſten Schauſpiel
des achtzehnten Jahrhunderts zu ſprechen; nur zwei derſel
haben ſich ſo hervorgethan, daß ihre Namen hier nachgeh
werden müſſen; es ſind: Damian de Caſtro, ein Acte
der ſich beſonders in den ſogenannten Figuron-Rollen au
zeichnete, und zwar ſo ſehr, daß die meiſten Comedias
Figuron von Cañizares und Zamora für ihn geſchrieben ſe
ſollen; er blühte zur Zeit Karl's II. und Philipp's VI.; M
ria Ladvenant, die celebrirteſte Schauſpielerin ihrer Z
von welcher Signorelli, der ſie noch ſpielen ſah, ſagt:
ſei werth, unter die geiſtvollſten und lebendigſten Künſtlerinn
alter und neuer Zeit gezählt zu werden; vorzüglich glän
ſie in den Schauſpielen von Calderon und Moreto; ſie ſta
1767, erſt vierundzwanzig Jahre alt.

Auf die weitere Geſtaltung der ſpaniſchen Bühne wir
durch Kritik und Production beſonders ein Mann ein, d
wenn man gleich mit ſeinen Principien keineswegs einv
ſtanden ſein und auch ſein dichteriſches Talent nicht eben h
anſchlagen kann, doch wegen ſeines ernſten Strebens u
wegen ſeiner hübſchen Begabung weder mit den geiſtlo
Pedanten, noch mit den handwerksmäßigen Comödienfab
kanten ſeiner Zeit verwechſelt werden darf. Leandro Fe
nandez des Moratin, Sohn des ſchon erwähnten gleic
namigen Dichters, geboren zu Madrid 1760, geſtorben, na
einem vielbewegten Leben, zu Paris im Jahre 1828, richte
ſchon früh ſeine Aufmerkſamkeit auf das Theater und mach
die Reform deſſelben zur Hauptaufgabe ſeines Lebens. Ueb
die Richtung, die er zur Erreichung dieſes Ziels verfolge
zu müſſen glaubte, ſpricht er ſich ſelbſt in der Vorrede z
ſeinen geſammelten Werken folgendermaßen aus: „Ich ſa

von früh an ein, daß zur Ausrottung der eingewurzelten Uebel, welche unſere dramatiſche Poeſie in einem ſchmachvollen Zuſtande von Rohheit und Extravaganz zurückhielten, die bloße Kritik nicht hinreichte: es mußten wiederholte Beiſpiele gegeben, es mußten Schauſpiele nach den Regeln der Kunſt geſchrieben werden. Ein Contemporiſiren mit den Freiheiten Lope's oder mit den verworrenen Geweben Calderon's war dabei nicht zu dulden; Beide hatten Nachfolger ohne Zahl hervorgebracht, durch welche das ſpaniſche Drama während zweier Jahrhunderte in einen Zuſtand der äußerſten Verderbniß verſetzt worden war; ein Mann von tüchtiger Bildung durfte dem Irrthum keine neue Autorität leihen; das Uebel durfte nicht vertuſcht, es mußte von Grund aus gehoben werden." Moratin legt am angeführten Orte dann weiter die Grundſätze dar, welche ihn bei der Abfaſſung ſeiner Luſtſpiele (denn die anderen Gattungen des Drama's ließ er außer dem Kreiſe ſeiner kritiſchen und und literariſchen Beſtrebungen) geleitet hätten. Das Luſtſpiel müſſe die dialogiſche Nachahmung eines Vorfalls ſein, der ſich an *einem* Ort und in wenigen Stunden unter Privatperſonen zugetragen habe, und es müſſe durch die Darſtellung deſſelben, mittelſt der angemeſſenen Schilderung von Affekten und Charakteren, die gewöhnlichſten Fehler und Irrthümer der Geſellſchaft lächerlich machen, die Wahrheit und Tugend dagegen empfehlen." Man ſieht, es ſind hier faſt eben ſo viele engherzige Vorurtheile und Mißverſtändniſſe vorhanden, wie Worte, es findet ſich auch nichts irgend Neues, die Boileau'ſchen Irrthümer ſind nur auf die höchſte Spitze getrieben. Wäre nun Moratin nur der beſchränkte Pedant, als welcher er in ſeinen kritiſchen Ausſprüchen und in dem Syſtem, das er ſeinen Dramen zu Grunde legte, erſcheint, er würde nur

mit einem Montiano oder Luzan den traurigen Ruhm thei
Kritik und Poeſie in ein Metier verwandelt zu haben; a
er beſaß ein Talent, das ſich trotz der Bornirtheit ſei
äſthetiſchen Anſichten in erfreulicher Weiſe geltend zu mac
wußte und uns die freiwillige Einengung bedauern läßt, wel
er daſſelbe unterwarf. Als Theoretiker hat er unſtreitig ei
durchaus nachtheiligen Einfluß geübt, indem er gerade d
was ganz außerhalb des Poetiſchen liegt, zur Norm
Poeſie machte und mit engherziger Intoleranz über All
was dieſem Maßſtabe nicht entſprach, aburtheilte; als L
ſpieldichter dagegen hat er, das darf ihm nicht abgeſproch
werden, zwar nicht die höheren Eigenſchaften, welche zu d
Berufe eines ſolchen gehören, aber einige von den unter
ordneteren beſeſſen und überhaupt etwa ſo viel Poeſie e
faltet, als mit dem Hauptzwecke einer „belehrenden Unt
haltung“ vereinbar iſt. Erfindungsgeiſt und Phantaſie, ti
Blicke in das Menſchenherz und in das Innere der Lebe
verhältniſſe darf man bei ihm nicht ſuchen, wohl aber tr
Schilderung der Sitten ſeiner Zeit, einen oft treffenden W
und einen eben ſo fließenden als eleganten Dialog, der
aller Natürlichkeit doch nie in jenes triviale Geſchwätz v
fällt, welches anderen Comödienſchreibern, z. B. dem G
doni, für Natur gilt. Ueber dieſen berühmten Italiener, d
Moratin in mancher Hinſicht etwa parallel zu ſtellen ſ
möchte, erhebt ſich der Spanier, außer durch das mehr p
tiſche Colorit der Diction, auch noch durch die größere Stä
des Witzes; aber er ſteht ihm bedeutend nach in der Erfindu
und Complication der Fabel.

Das erſte Stück, welches Moratin der Bühne gab, w
El viejo y la niña, aufgeführt 1790. Das materielle G
rüſt der Handlung iſt, wie in allen ſeinen Dramen, nicht v

werth, die Verwickelung ärmlich, und die allzu ſichtlich hervortretende Tendenz, die Nachtheile einer Ehe zwiſchen Perſonen von ungleichen Jahren anſchaulich zu machen, läßt keine rechte Poeſie aufkommen. Die Verſe ſind durchgehends vierfüßige Trochäen mit der Aſſonanz, die immer durch einen ganzen Akt feſtgehalten wird. Moratin war durch ſein mißverſtandenes Natürlichkeitsprincip zu der Meinung verleitet worden, die Proſa oder das genannte Maaß ſeien, als der Redeweiſe des gewöhnlichen Lebens am nächſten kommend, allein für das Luſtſpiel geeignet. Wahrlich, es iſt recht merkwürdig, zu ſehen, wie eine falſche Theorie einen geiſtreichen Mann ſo irre führen konnte, daß er freiwillig auf die Vortheile des alten, bis zur Vollendung ausgebildeten Syſtems verzichtete und ſtatt deſſen ein auf die Länge höchſt monoton werdendes Metrum oder gar die ungebundene Rede adoptirte. — Moratin's zweites, 1792 aufgeführtes Stück war La comedia nueva, ein Angriff gegen die ſchlechten Schauſpielſchreiber des Tages (das heißt gegen Comella und deſſen Genoſſen); die viele ſeichte Kunſtweisheit, die hier ausgekramt wird, ſchwächt wieder die Wirkung, die einzelne wirklich treffende ſatiriſche Hiebe hervorbringen könnten. Es war übrigens dem Verfaſſer Ernſt mit ſeinem Vorhaben, die ſpaniſche Bühne zu reformiren. Er unternahm um dieſe Zeit eine Reiſe nach Frankreich, England, Deutſchland und Italien, um die Theater dieſer Länder kennen zu lernen. Die Frucht dieſer Reiſe war eine Ueberſetzung des Hamlet; aber dieſe zeigt, daß er in der Fremde nichts Neues gelernt hatte. Die Vorrede und die Anmerkungen dazu beweiſen, wie gänzlich ihm die Fähigkeit verſagt war, poetiſche Kunſtwerke in ihrer Totalität zu erfaſſen; er nennt darin die engliſche Tragödie eine eben ſo außerordentliche wie monſtröſe Production, deren Handlung durch un-

der Verbannung faſt aller Dramen beginnen, die heut
Tage aufgeführt werden; ich rede nicht allein von den
welchen man gegenwärtig einen albernen und barbariſch
Vorzug gibt, von den Mißgeburten hungriger und unwiſſen
Dichterlinge, welche allen Anſtand, alle Wahrſcheinlichk
alles Intereſſe und alle gute Sprache von der Bühne v
bannen; dergleichen Monſtroſitäten werden vor dem erſ
Blicke verſchwinden, den die Vernunft und der geſunde M
ſchenverſtand auf die Scene werfen werden: nein, ich mei
auch diejenigen, welche mit Recht bei uns berühmt ſind, wel
einſt anderen Nationen zum Vorbilde gedient haben und wel
von dem einſichtsvollſten und erleuchtetſten Theile unſerer N
tion noch immer mit Freude und Enthuſiasmus geſehen w
den; ich werde immer der Erſte ſein, ihre unnachahmlich
Schönheiten anzuerkennen, die Neuheit ihrer Erfindung, d
Schönheit ihres Styls, den Fluß und die Natürlichkeit ihr
Dialogs, die wunderbare Kunſt ihrer Verwickelung, das Feu
das Intereſſe, den Scherz und den anmuthigen Witz, den
man in ihnen bei jedem Schritte begegnet: aber was hi
dies Alles, wenn dieſe ſelben Dramen, bei'm Licht der R
geln und vor Allem bei dem der geſunden Vernunft beſehe
von Laſtern und Fehlern wimmeln, welche die Moral und d
Politik nicht dulden dürfen?"

Die weitere Geſchichte des ſpaniſchen Theaters im neu
zehnten Jahrhundert wird ſich am füglichſten an die Erwäh
nung der einzelnen Dichter knüpfen. Wir ſchicken hier n
einiges Allgemeine voraus.

Durch die Werke des jüngeren Moratin und des Cie
fuegos faßte das claſſiſche Syſtem (wenn man einem Gewe
von Vorurtheilen und Mißverſtändniſſen dieſen einmal he
gebrachten Namen laſſen will) auch in der Praxis imm

festere Wurzeln; man kann die ganze Zeit von 1800 bis 1834 als die Periode von deſſen ausſchließlicher Herrſchaft bezeichnen. Einzelne Stücke in den freieren Formen der alten Comödien wurden zwar noch geſchrieben (z. B. von Gaspar de Zavala y Zamora, der erſt 1813 ſtarb); auch kamen einige ausländiſche Dramen, welche das Geſetz der drei Einheiten nicht beobachteten, auf die ſpaniſche Bühne (z. B. das nichtswürdigſte aller Schauſpiele alter und neuer Zeit, Kotzebue's Menſchenhaß und Reue): allein alle dieſe Sachen wurden nur als Caſſenſtücke für den Pöbel angeſehen, nicht eigentlich zur Literatur gerechnet; die Autoren, welche eine literariſche Bedeutung anſprechen wollten, glaubten ſich den franzöſiſchen Regeln unterwerfen zu müſſen. Ein Theil der alten Nationalcomödien erhielt ſich auf dem Theater, aber man fing an, willkürliche Veränderungen mit ihnen vorzunehmen, um ſie dem neuen Syſtem näher zu bringen; man ſtrich die ſcherzhaften Partieen, verwandelte die drei Jornadas in fünf, ſuchte die Ortsveränderung einzuſchränken u. ſ. w., ohne zu bedenken, daß hierdurch der ganze Organismus der Werke zerſtört würde. — Den regelrechten Tragödien einen Succeß zu verſchaffen, den ſie vielleicht durch ſich ſelbſt nicht erhalten haben würden, diente vorzüglich der berühmte Schauſpieler Iſidoro Mayquez, deſſen hier ausdrücklich gedacht werden muß. „Dieſer große Künſtler — ſagt Martinez de la Roſa — erhob die tragiſche Declamation zu einer Höhe der Vollkommenheit, wie ſie in Europa ſelten iſt und bis dahin in Spanien unbekannt geweſen war; er zeigte, in wie weit es möglich ſei, die Würde mit der Einfachheit zu verbinden, den Ausdruck der Leidenſchaften durch die Stimme, die Geberden, ja durch das Schweigen ſelbſt wiederzugeben und ein Ganzes von ſolcher Schönheit und Wahrheit aufzuſtellen, daß

es zugleich entzückte und das Herz erschütterte. Sein mannichfaches und biegsames Talent hielt dem Publikum die vollkommensten Werke des Theaters zur Bewunderung vor, und selbst andere minder vollkommene erhielten durch ihn einen Werth, den sie in sich nicht besaßen. Mit Bewunderung und Zagen sahen die Zuschauer den großherzigen Orosman, wie er mit der Eifersucht kämpfte; sie zitterten, wenn sie den Othello [7]) schweigend und das düstere Gemach mit den Blicken messend eintreten sahen; wenn sie Cain [8]) erblickten, wie er vergeblich mit dem verhängnißvollen Drange kämpfte, der ihn zum Brudermorde fortriß; wenn sie Brutus sahen, wie er sich in seinen Mantel hüllte und mit bebender Hand das Haupt seiner Söhne dem erhobenen Beile der Lictoren überwies; mit einem Worte, sie bewunderten die höchste Vollendung, zu welcher die Kunst gelangen kann, indem sie in der Nachahmung die Natur verschönert."

So vereinigten Production, Kritik und Schauspielkunst ihre Kräfte, um dem riguröſen Regeldrama einen dauernden Sieg zu sichern.

Es ist das nie genug zu schätzende Verdienst deutscher Männer, namentlich des unvergeßlichen Schlegel (der das von Lessing begonnene Werk zum Ziele führte), zuerst die innern aus dem Wesen der dramatischen Form fließenden Gesetze des Schauspiels und zugleich das Kindische und Nichtige jenes mechanischen Regelzwanges schlagend und unwiderleglich dar gethan zu haben. Der Aberglaube an die Aristotelischen und Boileau'schen Präcepte, dieser Wahn, der die Literatur ganze

[7]) Der Othello des Ducis, übersetzt von Teodoro de la Calle.

[8]) In La muerte de Abel von Antonio Sabiñon, nach Legouvé Mort d'Abel.

Völker zerrüttet und von der Bahn der naturgemäßen Entwickelung abgeführt hat, iſt ſo ſelbſt bei den Nationen, welche ihm am hartnäckigſten anhingen, erſchüttert worden; die bald nach dem Original erſchienene franzöſiſche Ueberſetzung von Schlegel's Dramaturgie klärte ſelbſt in der Heimath des modernen Claſſicismus viele Geiſter über die alten Vorurtheile auf und bereitete den ſpäter erfolgten Sieg der Romantiker vor. Aber ſeltſam! die ſo glänzend und mit ſo ſiegreicher Klarheit durchgeführte Theorie des berühmten deutſchen Kritikers blieb zunächſt ohne alle Rückwirkung auf Spanien. Im glorreichen Kampfe ſchüttelte die edle ſpaniſche Nation das politiſche Joch des Nachbarſtaates ab, aber die Abhängigkeit von den literariſchen Geſetzen, die ſie einſt von dort empfangen hatte, dauerte fort. So tief hatten die franzöſiſchen Ideen in Spanien Wurzel gefaßt, ja ſo ſehr war ein großer Theil der modernen Spanier ſeinem Vaterlande und deſſen eigenthümlichen Erzeugniſſen fremd geworden, daß ſich im Jahre 1818, als unſer trefflicher Landsmann Böhl von Faber die Anſichten Schlegel's über Calderon in ſpaniſcher Sprache bekannt machte, ein allgemeiner Kampf gegen dieſelben erhob; dieſer Streit wurde in Tagesblättern und Flugſchriften auf's eifrigſte geführt, und der Deutſche mußte darin die Sache des großen Caſtilianers gegen die eigenen Landsleute des Letzteren vertheidigen. Noch im Jahre 1822 ward in einer bekannten, von ſchätzbaren literar-hiſtoriſchen Anmerkungen begleiteten Poetik das Syſtem der Unitäten und moraliſchen Tendenzen mit derſelben Strenge eingeſchärft, wie faſt hundert Jahre früher in der des Luzan, und während die bedeutendſten Theoretiker einen ſo apodiktiſchen Ton anſtimmten, hatten die Dichter keine Art von Ermuthigung zur Emancipation von den drückenden Feſſeln. Erſt nachdem in Frankreich die neue Schule den

Sieg davongetragen hatte, als ſogenannte romantiſche Dra
ſelbſt in das Heiligthum des Théatre français eindrang
begannen ſich auch in Spanien einige freiere Regungen k
zu geben. Im Jahre 1834 ſtürzte die Herrſchaft des Cla
cismus, und die Theater von Madrid öffneten ſich für D
men von minder gebundener Form. Um die Veränderu
welche in Folge dieſes neuen Impulſes auf der ſpaniſch
Bühne vorgegangen iſt, von Anfang an in das rechte Li
zu ſtellen, müſſen wir ſogleich die beiden Parteien unterſch
den, von denen die Reaction gegen das claſſiſche Syſtem au
ging. Die erſte und unſtreitig bei weitem achtungswerthe
ward von Solchen gebildet, welche ein Rückkehr zu den N
tionalformen und die Verbindung derſelben mit dem Gei
und den Anforderungen der neuen Zeit predigten. Als d
würdigſte Vertreter dieſer Partei iſt der treffliche Aguſti
Duran anzuſehen, welcher in ſeinem Discurso sobre l
decadencia del teatro español, in der Vorrede zur Tali
española und in vielen Journalartikeln mit eben ſo viel
Einſicht die früheren Mißverſtändniſſe aufklärte, als mit Wärm
das alte Nationaltheater empfahl und den jüngeren Dichter
den Weg wies, auf welchem, nicht durch ſclaviſches Anſchli
ßen, ſondern durch freies Reproduciren zu einer Regeneratio
des letzteren zu gelangen wäre. Wirklich hatte dieſer ausg
zeichnete Mann die Freude, die von ihm empfohlene fruch
bringende Straße bald von bedeutenden Talenten, unter dene
wir beſonders Breton de los Herreros namhaft machen
betreten zu ſehen. — Nicht in gleich rühmlicher Weiſe kan
der großen Schaar derer gedacht werden, welche, vom Tau
mel der ſogenannten romantiſchen Schule in Frankreich for
geriſſen, es ſich angelegen ſein ließen, die wüſten Stücke d
Porte St. Martin nach Madrid zu verpflanzen und dieſe i

eigenen Productionen nachzuahmen, oder welche, die neugewonnene Freiheit mißbrauchend, keine Regel, keine Schranke anerkennen wollten; aus dieſem Kreiſe ſind in Spanien eine Menge verwerflicher Dramen hervorgegangen, Dramen voll unnatürlicher Verbrechen, voll Mordſcenen und Blutſchande, Dramen, welche die widerwärtigſten Gräuel behaglich zur Schau ſtellen und ſtatt wirklicher Menſchen Zerrbilder von Böſewichtern und Thoren zeichnen. Daß ſich in manchen dieſer Schauſpiele, ebenſo wie in denen des Victor Hugo, ein erfreulicher poetiſcher Lebensgeiſt rege, daß ſie mehrentheils berechtigt geweſen ſeien, über die todtgeborenen Erzeugniſſe der Claſſiciſten zu ſiegen, wollen wir gar nicht läugnen; und die Zügelloſigkeit, die grelle Farbengebung mögen zum Theil als eine natürliche Folge der erſten gewaltſamen Reaction gegen die Tyrannei des alten Syſtems entſchuldigt werden; aber doch müſſen wir es als eine ſehr glückliche Erſcheinung ſignaliſiren, daß der erſte Rauſch deſſen, was man in Spanien Romanticismus nannte, ziemlich bald verrauchte und daß die begabteren Geiſter, welche anfänglich in ſeinen Wirbel hineingezogen wurden, ſich bald aus ihm hervorarbeiteten, die Bahn der Beſonnenheit einſchlugen, der Wildheit und den ſchroffen Contraſten entſagten und bei ihren Dichtungen Gemüth und Natur zu Rathe zogen. Auf dieſe Art haben mehrere Dichter, welche zuerſt nur darauf ausgingen, das Publikum durch Schilderung wilder Leidenſchaften und durch ſtarke Gemüthserſchütterungen in ganz anarchiſchen Gebilden zu elektriſiren, mit den oben erwähnten Vertretern der beſſeren Richtung gemeinſame Sache gemacht und verſchiedene ſehr lobenswerthe Werke hervorgebracht.

Den Zuſtand der ſpaniſchen Bühne im Jahre 1835, als die Revolution gegen den Claſſicismus zuerſt feſtes Terrain zu finden

racion de Venecia, wurde von Martinez de la Rosa i Jahre 1834 auf die Madrider Bühne gebracht, und zwar derſelben Woche, in welcher er als Miniſter das berühm Estatuto real publicirte. Auch dieſem Drama mußte d lebhafte Intereſſe, welches die Handlung erregt, und das e greifende Pathos mehrere Situationen die Sympathie d Publikums gewinnen; beklagen muß man nur, daß der V faſſer, wie in dem vorigen, dem Verſe und den erhöht Reizen, die die Compoſition durch ihn gewonnen haben würd entſagt hat. — Während des letzten Jahrzehends ſcheint Ma tinez de la Roſa durch ſeine gehäuften politiſchen Geſchäf dem Dienſte der Muſen entfremdet worden zu ſein, und n von einem ſpäteren Drama von ihm, El Español en Ven cia ó la cabeza encantada haben wir Kunde.

Bei weitem der bedeutendſte und einflußreichſte unter all modernen Dramatikern Spaniens iſt Breton de los He reros. Dieſer ausgezeichnete, in ſeinem Vaterlande hochg feierte, aber außerhalb deſſelben noch nicht nach Verdienſt b kannte Mann (geboren in der Provinz Logroño im Jahre 1800 widmete ſich von Jugend auf der dramatiſchen Poeſie. Ei Luſtſpiel, das er mit ſiebzehn Jahren ſchrieb, A la veje viruelas, wurde mit großem Beifall aufgenommen; dieſ Erfolg ermuthigte den jungen Dichter, mit doppeltem Eife fortzufahren, und er arbeitete von jener Zeit an mit ſo unei müdlichem Fleiße für die Bühne, daß bis auf den heutige Tag an zweihundert Dramen von ihm aufgeführt worden ſind Man kann nicht ſagen, daß Breton's Fruchtbarkeit dem Werth ſeiner Productionen Eintrag gethan habe, vielmehr ſind die ſelben durchaus mit großer Feinheit und Sorgfalt ausgear beitet. Den meiſten und verdienteſten Ruhm haben ihm ſein Luſtſpiele eingetragen, und dieſe werden nicht allein auf de

Bühnen von Madrid, ſondern in dem ganzen Lande bis in die kleinſten Städtchen hinein unter allgemeinem Applauſe geſpielt. In den früheren derſelben ſchmiegte ſich Breton noch in die claſſiſchen Formen und wich nur darin von Moratin ab, daß er mannichfaltigere Versmaaße zur Anwendung brachte; aber ſelbſt unter dieſem Zwange wußte er ein friſches poetiſches Leben zu entfalten. Die Pläne der mehrſten dieſer Comödien ſind von großer Einfachheit und können den Zuſchauern, welche im Schauſpiel vornämlich Befriedigung der Neugier ſuchen, wenig gefallen; in dem ſehr beliebten und populären Stücke **Marcela o á cual de los tres** z. B. beſteht die ganze Handlung darin, daß drei Liebhaber, deren jeder ſeine eigenen Schwächen und Lächerlichkeiten hat, ſich um die Hand einer jungen munteren Wittwe bewerben und zuletzt alle drei einen Korb erhalten; aber die Wendungen, die der Dichter dieſem einfachen Plan zu geben, die verſchiedenen Combinationen, die er auf ihn zu gründen weiß, ſind ſo ſinnreich und mannichfaltig, die Charaktere mit ſo frappanter Wahrheit und Natürlichkeit gezeichnet, der Witz und die Ironie ſo treffend, und die Lebendigkeit des auf den Wogen der lieblichſten Verſification umhergaukelnden Dialogs iſt ſo hinreißend, daß wir das Luſtſpiel nie anders, als unter allgemeinem Entzücken des Publikums und mit von Scene zu Scene ſteigendem Beifall haben aufführen ſehen. Höher noch ſteht **A Madrid me vuelvo**, eine von Breton's älteren Comödien, welche, den Reiz der Idylle mit der Feinheit des Charakterluſtſpiels verbindend, Stadt- und Landleben in Contraſt ſtellt. — In ſpäteren Jahren entſagte Breton dem Zwange der Einheiten, welchem er ſeine früheren Dramen unterworfen hatte; doch iſt er den Ausſchweifungen der Romantiker immer fern geblieben. Das feinere Luſtſpiel blieb auch jetzt der Mittelpunkt ſeiner Thä-

tigkeit, und er hat jedes Jahr seines Lebens mit trefflic
Leistungen in diesem Fache geziert, deren Grazie und Ann
nicht genug gepriesen werden können. Es ist wahr, ma
dieser Lustspiele haben mit der Schwierigkeit zu ringen, we
sich jedem modernen Comödiendichter entgegenstellt, mit j
nämlich, eine Darstellung der Gegenwart und des gewö
lichen Lebens in das Bereich der Poesie zu erheben; und
wollen nicht behaupten, daß diese Schwierigkeit überall vö
überwunden sei: aber vergleichen wir den Spanier in di
Hinsicht mit dem berühmten Komiker der Franzosen, mit Scr
wie viele Vorzüge behauptet nicht der Erstere, wie viel m
hat er gethan, nicht allein seine Schilderungen alltäglic
Verhältnisse durch ein poetisches Colorit zu schmücken, s
dern auch durch höhere Dichterweihe seine Stoffe innerlich
adeln! — Es ist uns nicht vergönnt, auf die zahlreichen neue
Productionen Breton's näher einzugehen und nur einige t
selben, welche uns bei der Darstellung besonders unvergeßli
Eindrücke hinterlassen haben, mögen namhaft gemacht werd
Das Lustspiel Todo es farsa en este mundo funkelt v
ächtem Humor, und die satirischen Beziehungen auf politi
Verhältnisse rücken das häusliche und gesellschaftliche Leb
das zunächst geschildert wird, sehr glücklich aus seiner
schränkten Sphäre heraus. Muérete y verás scheint uns weg
der Feinheit, mit welcher der Grundgedanke durchgeführt
wegen der hinreißend, schönen Schilderung des Charakte
der Isabel, so wie wegen der weichen und reizenden Färbun
die in Licht und Schatten durch das ganze Gemälde hin tre
lich vertheilt ist, wahrhaft bewundernswerth zu sein. In M
voy de Madrid sind die spanischen Journalisten und Pa
phletisten und die Extravaganzen der romantischen Schule o
eben so köstliche Weise lächerlich gemacht, wie in las Flaqu

zas Ministeriales die Intriguen und der Egoismus neueſter Staatsverwaltungen. Die Verſalität ſeines Talents hat Breton beſonders noch in einigen ernſten hiſtoriſchen Dramen gezeigt, welche unter Allem, was die neue ſpaniſche Bühne beſitzt, denen der alten Meiſter am nächſten kommen möchten. Hierher gehören vornämlich die Tragödien D. Fernando el emplazado und Bellido Dolfos. Als ein glücklicher Verſuch, die alte Intriguencomödie in Calderon's Weiſe wieder in's Leben zu rufen, iſt das Luſtſpiel No ganamos para sustos hervorzuheben.

Großen Ruf als Bühnendichter hat in neueſter Zeit Antonio Gil y Zarate (geb. 1796) erhalten. Die früheren dramatiſchen Arbeiten dieſes, auch durch politiſche Schriften bekannten Mannes waren ziemlich ſpurlos vorübergegangen; aber ſeit den Tagen Calderon's hat kein Schauſpiel größeres Aufſehen und allgemeineren Enthuſiasmus in ganz Spanien erregt, als ſein Carlos segundo el hechizado, mit dem er zuerſt zu den Romantikern übertrat und der im Jahre 1837 mehrere Monate lang unter immer ſteigendem Beifall faſt allein das Theater einnahm. Der beſonnene Kritiker kann in Bezug auf dieſes Stück dem Urtheil des ſpaniſchen Publikums ſchwerlich beipflichten; dasſelbe iſt zu ſichtlich und mit Hintanſetzung höherer Rückſichten auf den Effect berechnet, und zeigt das Beſtreben, in der materiellen Wirkung die modernen franzöſiſchen Blut- und Schauderſpiele noch zu übertreffen; zu dem Plan und zu den hervorſtechendſten Charakteren hat offenbar Victor Hugo's Notre Dame de Paris das Vorbild hergeliehen. Erfreulich iſt es, den Verfaſſer, dem ein bedeutendes Talent nicht abgeſprochen werden kann, in ſeinen neueſten Dramen, Rosmunda (die Geſchichte der eng-

liſchen Roſamunde) und Guzman el bueno wieder zur B
ſonnenheit zurückgekehrt zu ſehen.

Angel de Saavedra, Herzog von Rivas, geborn
1791 in Cordova, nach vielen wechſelnden Schickſalen, d
ihn bald zu den höchſten Staatsämtern emporhoben, bal
Verfolgungen und die Qual des Exils erdulden ließen, nun
mehr ſpaniſcher Geſandter am ſicilianiſchen Hofe, machte ſi
während ſeines langjährigen Aufenthaltes in London un
Malta mit den Werken der engliſchen Dichter bekannt, un
gewann durch dieſe Studien ſchon in der Zeit, als in ſeinem
Vaterlande die franzöſiſchen Theorien unbeſtritten herrſchten
einen freieren Blick in das Weſen der Poeſie. In der Vor
rede zu ſeinem erzählenden Gedicht El Moro expósito ſet
er in ſehr klarer und überzeugender Weiſe aus einander, wi
willkührlich und verkehrt jener ſogenannte Claſſicismus ſei
der ſich wie ein Mehlthau an die Blüthen der Dichtkunſ
hänge, und die trefflichen Worte, die er hier ausſprach, haben
unſtreitig nicht wenig dazu beigetragen, das hergebrachte Sy
ſtem zu ſtürzen. Ein Drama, welches Saavedra noch während
ſeiner Verbannung geſchrieben hatte und nach ſeiner Rückkehr
in's Vaterland im Jahre 1834 zu Madrid aufführen ließ, iſt
ſichtlich darauf angelegt, die Regeln über den Haufen zu ſto-
ßen; nicht allein auf die Einheiten wird in dieſem Don Al-
varo ó la fuerza del Sino keine Rückſicht genommen, nein,
was damals unerhört ſchien, auch Volksſcenen, in welchen
Zigeuner und andaluſiſche Maulthiertreiber ihren Dialekt re-
den, kommen darin vor, und die Proſa wechſelt mit dem
Verſe. Das an großen Schönheiten reiche Gedicht ermangelt
übrigens der innern Form; es führt die Sprache des revo-
lutionären Terrorismus gegen den Despotismus der alten
Bühnengeſetze und anullirt ſeine eigene Wirkung durch die

allzu große Häufung ſchrecklicher Kataſtrophen. — Vortrefflich iſt das neuerdings erſchienene Luſtſpiel Solaces de un prisionero, in welchem Saavedra auf glänzende Art bewieſen hat, „daß die Comödie Lope's und Calderon's einer Erneuerung fähig ſei, und daß die Cultur dieſer alten einheimiſchen Pflanze einen beſſeren Ertrag verſpreche, als das verkrüppelte aus dem Auslande nach Spanien verpflanzte Geſtrüpp.“

Den Genannten hat ſich nun noch ein ſehr zahlreicher Nachwuchs von jungen Dichtern angeſchloſſen, welche in den letzten zwölf bis ſechszehn Jahren ihre, zum Theil von ſchönem Talent unterſtützten, Kräfte dem Theater gewidmet haben. Nur diejenigen unter dieſen, welche ſich beſonders bemerklich gemacht, können hier namhaft gemacht werden.

Juan Eugenio Hartzenbuſch, geboren zu Madrid im Jahre 1806 von deutſchen Eltern, erregte zuerſt durch ſeine Amantes de Teruel Aufſehen, in welcher Tragödie er dem tragiſchen Stoffe noch nach den früheren mehrfachen Behandlungen neue Seiten abzugewinnen gewußt, und namentlich die des Montalvan, an die er ſich zunächſt ſchloß, in der Richtigkeit der Motive bei weitem übertroffen hat. Sowohl dieſes Drama, als die ſpäteren desſelben Verfaſſers, wie Doña Mencia und Alfonso el Casto, ſind in einem durchaus edlen Style gehalten, und zeichnen ſich durch ergreifende Situationen und feurige Schilderungen der Leidenſchaften aus.

Zu bedauern iſt, daß der unglückliche Mariano José de Larra durch ſeinen frühzeitigen freiwilligen Tod die Erfüllung der Hoffnungen vereitelte, welche ſein großes Talent erregt hatte. Sein Macias el enamorado iſt voll Glut und wahrer Poeſie.

Mehr von Gewandtheit und techniſcher Fertigkeit, namentlich in der Verſification, als von eigentlichem Dichterberuf, ſcheinen uns die zahlreichen Schauſpiele zu zeugen,

leccion general de Comedias escogidas, welche 1826 i Madrid zu erſcheinen begann und ſeitdem eine beträchtlich Zahl von Comödien des Lope de Vega, Alarcon, Tirſo d Molina, Rojas, Moreto, Guevara, Montalvan, Matos Fra goſo, Mira de Meſcua, Leyba, Cubillo de Aragon, Solis, Caſtizares und Zamora geliefert hat, dann das Teatro antiguo español (Madrid 1837, 8 Bändchen) und die neue Ausgabe des Tirſo de Molina (Madrid 1839, 12 Bände), haben viele ſelten gewordene Stücke der alten Meiſter wieder in Umlauf gebracht. Auch die Theater haben zu den alten Dramen, die ſich traditionell auf dem Repertoire erhalten hatten, wieder viele hinzugefügt, welche von demſelben verſchwunden waren, und namentlich ſind manche der unvergleichlichen Luſtſpiele des Tirſo de Molina mit großem Erfolg von Neuem in Scene geſetzt worden. Zu bedauern iſt nur, daß man ſich mit dieſen Comödien oft willkürliche Veränderungen erlaubt, die drei Akte auf fünf ausdehnt, die Rolle des Spaßmachers ſtreicht u. ſ. w.; dieſe und jene Veränderung oder Abkürzung mag hier und da nicht ganz verwerflich ſein, aber man ſollte das Geſchäft, dergleichen vorzunehmen, wenigſtens geſchickten und poeſieverſtändigen Männern anvertrauen, nicht ſolchen, welche die herrlichen Dichtungen der früheren Zeit ganz entſtellen, wie man dies von der Umarbeitung von Calderon's El Escondido y la Tapada ſagen muß, die heut zu Tage in Madrid geſpielt wird.

Aus dem Geſagten geht wohl zur Genüge hervor, daß ſich gegenwärtig ein friſcher Lebensgeiſt auf der ſpaniſchen Bühne regt. Hoffen wir, daß dieſe Regung nicht vorübergehender Natur ſein, ſondern zu einer Regeneration des glorreichen alten Theaters im Geiſte und nach den Bedürfniſſen der neuen Zeit führen werde!

Anhang.

6. Mejor está que estava, de D. Pedro Calderon.
7. San Franco de Sena, de D. Agustin Moreto.
8 El Hamete de Toledo, de Belmonte y D. Antonio Marti
9. La Renegada de Valladolid, de Luis de Belmonte y d Antonio Bermudez.
10. Luis Perez el Gallego, de D. Pedro Calderon.
11. El trato muda costumbre, de D. Antonio Mendoza.
12. Con quien vengo vengo, de D. Pedro Calderon.

Tomo II. (1653.)

1. No guardas tu tu secreto, de D. Pedro Calderon.
2. Juan Latino, de D. Diego Ximenez de Enciso.
3. Zelos, Amor y Venganza, de Luis Velez de Guevara.
4. La firme Lealtad, de Diego de Solis.
5. La sentencia sin firma, de Gaspar de Avila.
6. Fingir lo que puede ser, de D. Roman Montero de Espin
7. El Inobediente o la Ciudad sin Dios, de Claramonte.
8. La Rosa Alexandrina, de Luis Velez de Guevara.
9. El fuero de las cien doncellas, de D. Luis de Guzman.
10. No ay contra el honor poder, de Antonio Enriquez Gon
11. La obligacion de las mugeres, de Luis Velez de Guevar
12. Amor y honor, de Luis de Velmonte.

Tomo III. (1653.)

1. La Llave de la Honra, de Lope de Vega.
2. Mas pueden Zelos que Amor, de Lope de Vega.
3. Engañar con la Verdad, de Geronimo de la Fuente.
4. La discreta Enamorada, de Lope de Vega.
5. A un Traidor dos Alevosos y a los dos el mas leal, de guel Gonzalez de Cuñedo.
6. La Portuguesa y dicha del Forastero, de Lope de Vega.
7. El maestro de danzar, de Lope de Vega.
8. La Fenix de Salamanca, del Doctor Mira de Mescua.
9. Lo que está Determinado, de Lope.
10. La dicha por malos medios, de Gaspar de Avila.
11. San Diego de Alcalá, de Lope.
12. Los tres señores del mundo, de Luis de Belmonte.

Tome IV. (1653.)

1. Amigo, Amante y Leal, de D. Pedro Calderon.
2. Obligar con el Agravio, de D. Francisco de Victoria.

3. El Lego de Alcalá, de Luis Velez de Guevara.
4. No ay mal que por bien no venga, de D. Juan Ruiz de Alarcon.
5. Enfermar con el Remedio, de D. Pedro Calderon, Luis Velez de Guevara y D. Geronimo Cancer.
6. Los riesgos que tienne un coche, de D. Antonio de Mendoza.
7. El respecto en el Ausencia, de Gaspar de Avila.
8. El Conde Partinuples, de Doña Ana Caro.
9. El Rebelde al beneficio, de D. Tomas Ossorio.
10. El Español Juan de Urbino, del Licenciado Manuel Gonzalez.
11. Lo que puede una sospecha, del Doctor Mira de Mescua.
12. El negro del mejor amo, del Doctor Mira de Mescua.

Tomo V. (1653.)

1. Oponerse a las Estrellas, de tres Ingenios.
2. Aman y Mardocheo, del Doctor Felipe Godinez.
3. Estados mudan costumbres, de D. Juan de Matos.
4. El Conde Alarcos, del Doctor Mira de Mescua.
5. Donde ay agravios no ay zelos, de D. Francisco de Rojas.
6. El marido de su hermana, de Juan de Villegas.
7. El licenciado Vidriera, de D. Agustin de Moreto.
8. Nuestra Señora del Pilar, de Sebastian de Villaviciosa, D. Juan de Matos y D. Agustin Moreto.
9. El embuste acreditado y el disparate creido, de Luis Velez de Guevara.
10. Agradecer y no amar, de D. Pedro Calderon.
11. No ay burlas con las mugeres, casarse y vengarse, del Doctor Mira de Mescua.
12. Los amotinados de Flandes, de Luis Velez de Guevara.

Tomo VI. (1654.)

1. No ay ser Padre siendo Rey, de D. Francisco de Rojas.
2. Cado cual à su negocio, de D. Geronimo de Cuellar.
3. El burlador de Sevilla, del Maestro Tirso de Molina.
4. Progne y Filomena, de D. Francisco de Rojas.
5. Los Trabajos de Job, del Doctor Felipe Godinez.
6. Obligados y Ofendidos, de D. Francisco de Rojas.
7. El Esclavo del Demonio, del Doctor Mira de Mescua.
8. El Martir de Portugal, de D. Francisco de Rojas.
9. La Vanda y la Flor, de D. Pedro Calderon.

10. No se pierden las Finezas, de D. Andres de Baeza.
11. La Silla de San Pedro, de D. Antonio Martinez.
12. La mas constante Muger, burlesca de Juan Maldonad Diego la Dueña y Geronimo de Cifuentes.

Tomo XII. (1658.)

1. La dama Corregidor, de D. Sebastian de Villaviciosa y I Juan de Zavaleta.
2. La Estrella de Monserrate, de D. Christoval de Morales.
3. Amor y Obligacion, de D. Agustin Moreto.
4. Vengado antes que ofendido, de D. Geronimo de Cifuentes
5. La Estrella de Monserrate, de D. Pedro Calderon.
6. Servir para merecer, de Diamante.
7. Prudente, Sabia y Honrada, de Cubillo.
8. El vencimiento de Turno, de D. Pedro Calderon.
9. El Hercules de Ungria, de D. Ambrosio de Arce.
10. Los desdichados dichosos, de D. Pedro Calderon.
11. Mas la Amistad que la Sangre, de D. Andres de Baeza.
12. Comedia Burlesca del Mariscal de Viron, de D. Juan Mal donado.

Tomo XIII. (1660).

1. Pobreza, Amor y Fortuna, de los Figueroas.
2. El Conde de Saldaña, 2a. parte, de Alvaro Cubillo de Aragon
3. Triunfos de Amor y Fortuna, de D. Antonio de Solis. Lo y Entremeses que se representaron con esta Comedia a su Magestades en el Coliseo del Buen Retiro, año de 1658.
4. Fuego de Dios en el querer bien, de D. Pedro Calderon.
5. Julian y Basilisa, de D Antonio de Huerta, D. Pedro Ro sete y D. Geronimo Cancer.
6. Los tres Afectos de Amor, Piedad, Desmayo y Valor d D. Pedro Calderon.
7. El Josef de las mugeres, de D. Pedro Calderon.
8. Cegar para ver mejor, de D. Ambrosio de Arce.
9. Los Vandos de Vizcaya, de D. Pedro Rosete.
10. El Amante mas cruel y la amistad ya difunta, de D. Gon zalo de Ulloa y Sandoval.
11. No ay Reynar como vivir, del Dr. Mira de Mescua.
12. A igual agravio no ay duelo, de D. Ambrosio de Cuenca.

Tomo XIV. (1661.)

1. No puede ser, de D. Agustin Moreto.
2. Leoncio y Montano, de D. Diego y D. Joseph de Figueroa y Cordova.
3. El Delinquente sin culpa y Bastardo de Aragon, de D. Juan de Matos Fragoso.
4. Mentir y mudarse a un tiempo, fiesta que se representó à sus Magestades en el Buen Retiro, de D. Diego y D. Josef de Figueroa y Cordova.
5. Poco aprovechan avisos cuando ay mala inclinacion, de D. Juan de Matos Fragoso.
6. El valiente Campuzano, de D. Fernando de Zarate.
7. El Principe Villano, de Luis Belmonte Bermudez.
8. Las canas en el papel y dudoso en la venganza, de D. Pedro Calderon.
9. La fuerza de la verdad, del Doctor D. Francisco de Malaspina.
10. La hija del Mesonero, fiesta que se representò à sus Magestades en Palacio, de D. Diego de Figueroa y Cordova.
11. El galan de su muger, de D. Juan de Matos Fragoso.
12. La mayor victoria de Constantino Magno, de D. Ambrosio Arce de los Reyes.

Tomo XV. (1661.)

1. El Conde Lucanor, de D. Pedro Calderon.
2. Fingir y Amar, de D. Agustin Moreto.
3. El mejor Padre de Pobres, de D. Pedro Calderon.
4. La Batalla del Honor, de D. Fernando de Zarate.
5. La Fuerza del Natural, de D. Agustin Moreto.
6. Los Empeños de un Plumaje y origen de los Guevaras, de un ingenio de esta Corte.
7. El Tercero de su Afrenta, de D. Antonio Martinez.
8. El Eneas de Dios, de D. Agustin Moreto.
9. Las Tres Justicias en Una, de D. Pedro Calderon.
10. San Estanislao Obispo de Crobia, de D. Fernando de Zarate.
11. Cada Uno para Si, de D Pedro Calderon.
12. Los Esforcias de Milan, de D. Antonio Martinez.

Tomo XXX. (1668.)

1. El Bruto de Babilonia, de D. Juan de Matos Fragoso, Agustin Moreto y D. Geronimo de Cancer.
2. La Montañesa de Asturia, de Luis Velez de Guevara.
3. El Premio en la misma Pena, de D. Agustin Moreto.
4. Cuerdos hacen Escarmientos, de Francisco de Villegas.
5. Hacer del Amor Agravio, de un Ingenio de esta Corte.
6. El Mancebon de los Palacios, de D. Juan Velez de Gueva
7. La Conquista de Mejico. de D. Fernando de Zarate.
8. El Principe Viñador, de Luis Velez.
9. El valeroso Español y primero de su Casa, de Gaspar Avila.
10. La Negra por el Honor, de D. Agustin Moreto.
11. No está en matar el Vencer, de D. Juan de Matos.
12. S. Antonio Abad, de D. Fernando de Zarate.

Tomo XXXI. (1669.)

1. Querer por solo querer, de D. Antonio de Mendoza.
2. Sufrir mas por valer mas, de D. Geronimo Crux.
3. Mentir por razon de Estado, de D. Felipe de Milan y Arag
4. No ay gusto como la Honra, de D. Fernando de Vera Mendoza.
5. El Cavallero de Gracia, del Maestro Tirso de Molina.
6. El Pronóstico de Cadiz, de Alonso de Ossuna.
7. La Trompeta del Juizio, de D. Gabriel del Corral.
8. Prodigios de Amor, de Villaviciosa.
9. El Amor Enamorado, de D. Juan de Zavaleta.
10. El Esclavo del mas impropio dueño, del Maestro Roa.
11. El Soccorro de los Mantos, de D. Carlos de Arellano.
12. La Traycion en Propia Sangre, del Maestro Ribera.

Tomo XXXII. (1669.)

1. La Culpa mas provechosa, de D. Francisco de Villegas.
2. El Vandolero Sol Posto, de Cancer, Rosete y Roxas.
3. La Vida en el Ataud, de D. Francisco de Roxas.
4. Los Muros de Jericó, de D. Sebastian de Olivarez.
5. Las cinco Blancas de Juan de Espera en Dios, de D. A tonio de Huerta.

6. La Virgen de los Desamparados de Valencia, de Marco Antonio Ortiz.
7. Duelo de Honor y Amistad, de D. Jacinto de Herrera.
8. Selva de Amor y Zelos, de D. Francisco de Roxas.
9. El mas Piadoso Troyano, de D. Francisco de Villegas.
10. Pelear hasta morir, de D. Pedro Rosete Niño.
11. El legitimo Bastardo, de D. Christoval de Morales.
12. El Afanador de Utrera, de Luis de Belmonte.

Tomo XXXIII. (1670.)

1. El Sabio en su Retiro, de D. Juan de Matos Fragoso.
2. Cuerdos ay que parecen Locos, de D. Juan de Zavaleta.
3. La Romera de Santiago, del Maestro Tirso de Molina.
4. Las Niñezes de Roldan, de Joseph Rojo y Francisco de Villegas.
5. Vida y Muerte de la Monja de Portugal, del Doctor Mira de Mescua.
6. El Voto de Santiago y Batalla de Clavijo, de D. Rodrigo de Herrera.
7. Perdida y Restauracion de la Bahia de todos Santos, de D. Juan Antonio Correa.
8. El casamiento con zelos y Rey D. Pedro de Aragon, de Bartolomé de Anciso.
9. Mateo Vizconde, de D. Juan de Ayala.
10. El mas dichoso Prodigio, de un Ingenio desta Corte.
11. El Fenix de Alemania, Vida y Muerte de Santa Cristina, de D. Juan de Matos.
12. La mas heroica Fineza y Fortunas de Isabela, de D. Juan de Matos, D. Diego y D. Joseph de Figueroa y Córdova, Cavalleros del Abito de Christo, Alcantara y Calatrava.

Tomo XXXIV. (1670.)

1. El Lazo, Vanda y Retrato, de D. Gil Enriquez.
2. Rendirse a la Obligacion, de D. Joseph y D. Diego de Figueroa.
3. El Santo Christo de Calabria, de D. Agustin Moreto.
4. Pocos bastan si son buenos y Crisol de la Lealtad, de D. Juan de Matos Fragoso.
5. Verse y tenerse por muertos, de D. Manuel Freyre de Andrade.

6. El Disparate creido, de D. Juan de Zavaleta.
7. La Venganza en el Despeño, de D. Juan de Matos Fragos
8. La Virgen de la Aurora, de D. Agustin Moreto y D. Ger nimo Cancer.
9. El Galan Secreto, del Doctor Mira de Mescua.
10. Lo que le toca al Valor y Principe de Orange, del Doct Mira de Mescua.
11. Amor de Razon vencido, de un Ingenio de esta Corte.
12. El Azote de su Patria, de D. Agustin Moreto.

Tomo XXXV. (1671.)

1. El Defensor de su Agravio, de D. Agustin Moreto.
2. La Conquista de Oran, de Luis Velez de Guevara.
3. No ay Amar como fingir, del Maestro Leon.
4. En Madrid y en una Casa, de D. Francisco de Roxas.
5. La Hermosura y la Desdicha, de D. Francisco de Roxas.
6. A lo que obliga el Desden, de D. Francisco de Roxas.
7. Zelos son Bien y Ventura, del Doctor Felipe Godinez.
8. La Confusion de Ungria, del Doctor Mira de Mescua.
9. El Sitio de Olivenza, de un Ingenio de esta Corte.
10. Empezar a ser Amigos, de D. Agustin Moreto.
11. El Doctor Carlino, de D. Antonio de Solis.
12. La escala de la Gracia, de D. Fernando de Zarate.

Tomo XXXVI. (1671).

1. Santa Rosa del Peru, de D. Agustin Moreto y D. Pedr Francisco Lanini y Sagredo.
2. El Mosquetero de Flandes, de D. Francisco Gonzalez d Bustos.
3. El Tirano castigado, de D. Juan Bautista Diamante.
4. Araspes y Pantea, de D. Francisco Salgado.
5. El Prodigio de Polonia, de Juan Delgado.
6. La Fenix de Tesalia, del Maestro Roa.
7. El Nuncio falso de Portugal, de tres Ingenios.
8. La Dicha por el Agravio, de D. Juan Bautista Diamante.
9. El Dichoso Vandolero, de D. Francisco de Cañizares.
10. El Sitio de Betulia, de un Ingenio de esta Corte.
11. Darlo todo y no dar Nada, Burlesca, de D. Pedro Francisc Lanini y Sagredo.
12. Las Barracas del Grao de Valencia, de tres Ingenios.

Tomo XXXVII. (1671.)

1. Un Bobo hace Ciento, de D. Antonio de Solis.
2. Riesgos de Amor y Amistad, de D. Juan Velez de Guevara.
3. Satisfazer Callando, de D. Agustin Moreto.
4. El nuevo Mundo en Castilla, de D. Juan de Matos Fragoso.
5. Los Prodigios de la Vara y Capitan de Israel, del Doctor Mira de Mescua.
6. El Amor hace Discretos, de un Ingenio de esta Corte.
7. Todo es enredos Amor, de D. Diego de Cordova y Figueroa.
8. Poder y Amor Compitiendo, de Juan la Calle.
9. La Gitanilla de Madrid, de D. Antonio de Solis.
10. Escarraman, Comedia Burlesca que se hizo en el Buen Retiro, de D. Agustin Moreto.
11. El mejor Casamiento, de D. Juan de Matos Fragoso.
12. La Desgracia Venturosa, de D. Fernando de Zarate.

Tomo XXXVIII.

1. El Aguila de la Iglesia, de D. Francisco Gonzalez Bustos y D. Pedro Lanini Sagredo.
2. Las Niñezes y primer Triunfo de David, de D. Manuel de Vargas.
3. Tambien se ama en el Abismo, de D. Agustin de Salazar.
4. Los Muzarabes de Toledo, de Juan Hidalgo.
5. La Gala del nadar es saber guardar la ropa, de D. Agustin Moreto.
6. Olvidar Amando, de D. Francisco Bernardo Quiros.
7. Las tres Edades del Mundo, de Luis Velez de Guevara.
8. Del mal lo menos, de un Ingenio de esta Corte.
9. Vida y muerte de San Cayetano, de seis Ingenios de esta Corte.
10. El Hechizo de Sevilla, de D. Ambrosio de Arce.
11. Emendar Yerros de Amor, de D. Francisco Ximenez de Cisneros.
12. El cerco de Tagarete, burlesca, con su Entremes, de D. Francisco Bernardo de Quirós.

Tomo XXXIX. (1673.)

1. El mejor Par de los Doze, de D. Juan de Matos Fragoso y D. Agustin Moreto.

2. La Mesonera del Cielo, del Doctor Mira de Mescua.
3. La Milagrosa Eleccion de Pio Quinto, de D. Agustin Mo
4. La Dicha por el Desprecio, de D. Juan de Matos Fra
5. El Veneno para si, de un Ingenio de esta Corte.
6. El Baquero Emperador, de D. Juan de Matos Fragoso D. Juan Diamante y de D. Andres Gil Enriquez.
7. La Cosaria Catalana, de D. Juan de Matos Fragoso.
8. Las Mocedades del Cid, fiesta que se representó à sus gestades Martes de Carnestolendas, de D. Geronino Car
9. Los Carboneros de Francia, del Doctor Mira de Mescua
10. Como nació San Francisco, de D. Roman Montero y D. F cisco de Villegas.
11. La Discreta Venganza, de D. Agustin Moreto.
12. Contra la Fé no ay respeto, de D. Diego Gutierrez.

Tomo XL.

1. El Medico Pintor San Lucas, de D. Fernando de Zarate.
2. El Rey D. Alfonso el Bueno, de D. Pedro Laaini Sagr
3. El Fenix de la Escriptura el Glorioso San Geronimo, de Francisco Gonzalez de Bustos.
4. Cuando no se aguarda, de D. Francisco de Leiva Rami de Arellano.
5. No ay contra lealtad cautelas, del propio Autor.
6. Amadis y Niquea, del propio Autor.
7. Las tres Coronaciones del Emperador Carlos Quinto, de Fernando de Zarate.
8. De los hermanos amantes y piedad por fuerza, de D. F nando de Zarate.
9. El dichoso en Zaragoza, del Dr. Juan Perez de Montalv
10. Los Vandos de Luca y Pisa, de Antonio de Azevedo.
11. La Playa de Sanlúcar, de Bartolomé Cortés.
12. Origen de N. Señora de las Angustias y Rebelion de Moriscos, de Antonio Faxardo y Azevedo.

Tomo XLI.

1. Juegos Olimpicos, de D. Agustin de Salazar.
2. El Merito es la Corona, del propio Autor.
3. Elegir al enemigo, del propio Autor.
4. Tambien se ama en el Abismo, del propio Autor
5. No puede ser, de D. Agustin Moreto.

6. Hacer Fineza el Desaire, del Licenciado D. Diego Calleja.
7. El Cavallero, de D. Agustin Moreto.
8. El Alcazar del Secreto, de D. Antonio de Solis.
9. Antes que todo es mi Amigo, de D. Fernando de Zarate.
10. El Hamete de Toledo, de Belmonte y D. Antonio Martinez.
11. La Presumida y la Hermosa, de D. Fernando de Zarate.
12. Zelos aun del Ayre matan, de D. Pedro Calderon.

Tomo XLII. (1676.)

1. Varios prodigios de Amor, de D. Francisco de Rojas.
2. San Francisco de Borja, de D. Melchor Fernandez de Leon.
3. Dios hace justicia à todos, de D. Francisco de Villegas.
4. Yo por vos y vos por otro, de D. Agustin Moreto.
5. El Luzero de Madrid, nuestra Señora de Atocha, de D. Pedro Francisco Lanini Sagredo.
6. La mejor Flor de Sicilia Santa Rosalia, de D. Agustin de Salazar.
7. Como noble y ofendido, de D. Antonio de la Cueva.
8. Endimion y Diana, de D. Melchor Fernandez de Leon.
9. Serà lo que Dios quisiere, de D. Pedro Francisco Lanini Sagredo.
10. El Hijo de la Molinera, de D. Francisco de Villegas.
11. El gran Rey Anacoreta San Onofre, de D. Pedro Francisco Lanini Sagredo.
12. El Eneas de la Virgen y primer Rey de Navarra, de D. Francisco de Villegas y D. Pedro Francisco Lanini Sagredo.

Tomo XLIII. (1678.)

1. Cueva y Castillo de Amor, de D. Francisco de Leyba.
2. Porcia y Tancredo, de D. Luis de Ulloa.
3. Nuestra Señora de la Victoria y Restauracion de Malaga, de D. Francisco de Leyba.
4. El Fenix de España, S. Francisco de Borja, de un Ingenio de esta Corte.
5. El Cielo por los Cabellos, Santa Ynes, de tres Ingenios.
6. El Emperador Fingido, de Gabriel Bocangel y Unzueta.
7. La Dicha es la Diligencia, de D. Tomàs Ossorio.
8. Fiesta de Zarzuela llamada Cual es lo mas en Amor el desprecio ò el favor, de Salvador de la Cueba.

9. La infeliz Aurora y fineza acreditada, de D. Francisco de Leyba.
10. La nueva maravilla de la Gracia, de D. Pedro Lanini Sagredo
11. Merecer para alcanzar, de D. Agustin Moreto.
12. El Principe de la Estrella y Castillo de la Vida, de tres Ingenios.

Tomo XLIV.

1. Quien habla mas obra menos, de D. Fernando de Zarate.
2. El Apostol de Salamanca, de D. Felipe Sicardo.
3. Dexar un Reyno por otro y Martires de Madrid, de D. Geronimo Cancer, D. Sebastian de Villaviciosa y D. Agustin Moreto.
4. Cinco venganzas en una, de D. Juan de Ayala.
5. Santa Pelagia, de D. Fernando de Zarate.
6. La Confession con el Demonio, de D. Francisco de la Torre.
7. La palabra vengada, de D. Fernando de Zarate.
8. El engaño de unos zelos, de D. Roman Montero de Espinosa.
9. La prudencia en el castigo, de D. Francisco de Rojas.
10. La Sirena de Trinacria, de D. Diego de Cordoba y Figueroa.
11. Las Lises de Francia, del Doctor Mira de Mescua.
12. El Sordo y el Montañes, de D. Melchor Fernandez de Leon

Tomo XLV. (1679.)

1. Los Vandos de Berona, de D. Francisco de Rojas.
2. La Sirena del Jordan S. Juan Bautista, de D. Christoval de Monroy.
3. Los Trabajos de Ulises, de Luis de Velmonte.
4. Hasta la muerte no ay Dicha, de un Ingenio de esta Corte.
5. La mudanza en el amor, de Montalvan.
6. Ingrato a quien le hizo el bien, de un Ingenio de esta Corte.
7. El gran Jorge Castrioto, de Velmonte.
8. El fin mas desgraciado y fortuna de Seyano, de Montalvan.
9. La traicion contra su sangre, burlesca, de un Ingenio de esta Corte.
10. Dejar dicha por mas dicha, de D. Juan Ruiz de Alarcon.
11. Quien engaña mas a quien, de Alarcon.
12. El amor mas verdadero, burlesca, de un Ingenio de esta Corte.

Tomo XLVI. (1679.)

1. La Mitra y Pluma en la Cruz, del Maestro Tomas Manuel de Paz.

2. Cùanto cabe en hora y media, de D. Juan de Vera y Villaroel.
3. Al Noble su sangre avisa, del Maestro Tomas Manuel de Paz.
4. El Patron de Salamanca, con Monroyes y Manzanos, de D. Juan de Vera y Villaroel.
5. Las armas de la Hermosura, fiesta que se representó à sus Magestades, de D. Pedro Calderon.
6. Perico el de los Palotes, de tres Ingenios.
7. La señora y la criada, de D. Pedro Calderon.
8. La corona en tres hermanos, de D. Juan de Vera y Villaroel.
9. La conquista de las Malucas, de D. Melchor Fernandez de Leon.
10. Mas merece quien mas ama, Fiesta que se representó à sus Magestades, de D. Antonio Hurtado de Mendoza.
11. El Veneno en la Guirnalda y la Triaca en la Fuente, Fiesta que se representó à sus Magestades, de D. Melchor Fernandez de Leon.
12. El Marques de Cigarral, de D. Alonso del Castillo Solorzano.

Tomo XLVII.

Comedias de D. Antonio de Solis.

1. Triunfos de Amor y Fortuna, con Loa y Entremeses.
2. Euridice y Orfeo.
3. El Amor al Uso.
4. El Alcazar del Secreto.
5. Las Amazonas.
6. El Doctor Carlino.
7. Un Bobo hace ciento, con Loa.
8. La Gitanilla de Madrid.
9. Amparar al Enemigo.

Tomo XLVIII. (1704.)

1. El Austria en Jerusalen, de D. Francisco de Bances Candamo.
2. El Sol obediente al Hombre, de D. Garcia Aznar Belez.
3. El Duelo contra su Dama, de D. Francisco de Bances Candamo.

4. Que es la ciencia del Reynar, de D. Garcia Aznar Bel
5. Venir el Amor al mundo, de D. Melchor Fernandez de L
6. Cual es afecto mayor, Lealtad ó Sangre ó Amor, d Francisco de Bances Candamo.
7. Por su Rey y por su Dama, del propio Autor.
8. Tambien ay Piedad con Zelos, de D. Garcia de Aznar B
9. El Español mas Amante y desgraciado Macias, de tres genios.
10. El Valor no tiene Edad, de D. Juan Bautista Diamante. Loa y Bayle para la Comedia de Ycaro y Dédalo.
11. La gran Comedia de Ycaro y Dédalo, de D. Melchor Fer dez de Leon.

II.

Verzeichniß der wichtigeren Schriften über das Ga oder über einzelne Theile der dramatiſchen Litera und Kunſt in Spanien.

Blas Naſarre, Vorrede zu der zweiten Ausgabe der Comedia Entremeses de Cervantes (Madrid 1749) und Apologia del curso preliminar á las Comedias de Cervantes (Madrid 1750)

Montiano y Luyando, Discurso sobre las Tragedias Espa las, Madr. 1750.

Velasquez, Origenes de la Poesia Castellana, Malaga 17 Wiederholt in Bezug auf das Theater nur die vorgenannten Schrif ſchätzbare biographiſche und bibliographiſche Zuſätze enthält die deut Ueberſetzung des Velasquez von Dieze, Göttingen 1769.

Lampillas, Saggio storico-apologetico della letteratura sp nuola, Genova 1778—81, 6 vol. (Spaniſch überſetzt von Joſefa A y Borbon, Zaragoza 1782.) Enthält in Bezug auf das Drama r Vieles von Belang.

Andrès, Dell' origine, de'progressi e dello stato attu d'ogni letteratura, Parma 1783—97, 7 vol. Gleichfalls von w Erheblichkeit für die dramatiſche Literatur.

Signorelli, Storia critica dei Teatri antichi e moderni, Ausgabe Neapel. 1813.

Riccoboni, Reflexions historiques et critiques sur les différens Théatres de l'Europe, Paris 1738.

Du Perron de Castera, Extraits de plusieures piéces du Théatre Espagnol avec des réflexions, Paris 1738, trois volumes.

Linguet, Théatre espagnol (mit Einleitung), Paris 1770, 4 vol.

La Huerta, Theatro Hespañol, Madrid 1785 sqq. 16 Tomos. Enthält eine kritiſche Einleitung und einige kurze biographiſche Artikel.

Pellicer, Tratado Historico sobre el Origen y Progresos de la Comedia y del Histrionismo en España, Madrid 1804, Dos tomos.

Jovellanos, Memoria sobre las diversiones públicas. Madrid 1812.

Bouterwek, Geſchichte der Poeſie und Beredtſamkeit, Dritter Band, Göttingen 1804.

Moratin, Origenes del Teatro español. (Zuerſt gedruckt in den Memorias de la Academia española, nachher in Ochoa's Tesoro del Teatro español.)

A. W. v. Schlegel, über das ſpaniſche Theater, in der »Europa« von Fr. Schlegel, nachher ausführlicher in den »Vorleſungen über dramatiſche Kunſt und Literatur«, 14te Vorleſung [1]).

[1]) Herr Eduard Böcking hat in den Noten zu der von ihm beſorgten neuen Ausgabe von Schlegel's »ſpaniſchem Theater«, in welcher der oben erwähnte Aufſatz neu abgedruckt iſt, auf Seite XII die Bemerkung gemacht, das vorliegende Werk ſtimme, Band I. S. 352 ff., bei Gelegenheit der acht Comödien des Cervantes, ſehr mit Schlegel überein, ohne ihn zu nennen. Ein Vergleich zwiſchen den 14 Seiten meines Buchs (S. 351—365), auf welchen ich ausführlich von den Ocho Comedias handle, und den wenigen Bemerkungen, welche Schlegel a. a. O. über dieſelben gibt, zeigt das Irrthümliche dieſer Behauptung. Auf allen dieſen Seiten findet ſich auch keine halbe Zeile, welche irgend mit Schlegel übereinſtimmte. Jene Wahrnehmung kann ſich daher allein auf die von mir gebrauchten Worte »Parodien und Satiren auf den verderbten Zeitgeſchmack«, »bunte Mannichfaltigkeit« und »Lockerheit der Compoſition« gründen; nun ſind aber ſowohl dieſe Worte als noch einiges Andere ebendaſelbſt (wie ich in dem Brockhaus'ſchen Bibliographiſchen Anzeiger dieſes Jahres in Nr. 2 näher und mit Abdruck der Beweisſtellen nachgewieſen habe) treue Ueberſetzung von Ausdrücken, deren ſich die Spanier Blas Naſarre und Lampillas bedienen; um die Anſicht dieſer Kritiker in das rechte Licht zu ſtellen, mußten ihre eigenthümlichen Ausdrücke wiederholt werden, und aus dieſer Quelle

Blankenburg, Literariſche Zuſätze zu Sulzer's Allgemeiner Theorie der ſchönen Künſte, Leipzig 1796. Enthält eine nach damaligen Hülfsmitteln fleißig zuſammengetragene Sammlung bibliographiſcher Notizen.

Martinez de la Rosa, Sobre la Comedia española, als Anhang zu der Poetica in den Obras literarias, Paris 1827, T. II.

Sismondi, de la Littérature du Midi de l'Europe, Paris 1813, 4 vol. (Deutſch von L. Hain, Leipzig 1816, 2 Bände.)

Lord Holland, Some account on the lives and writings of Lope de Vega and Guillen de Castro. London 1817. 2 vol.

ſind dieſelben ſowohl in Schlegel's Buch wie in das meinige gefloſſen. Was ferner die Anſicht betrifft, Cervantes habe Stücke in der Manier des Lope de Vega und keine Satiren auf dieſelbe ſchreiben wollen, ſo iſt dieſe Meinung lange vor Schlegel von Signorelli, Vicente de los Rios und von Pellicer ausgeſprochen worden, ja ſie hat ſich Jedermann, außer dem Blas Naſarre und deſſen Nachtretern, als die einfachſte und natürlichſte von ſelbſt dargeboten, und eben ſo wie Schlegel hätte ich außer den Genannten auch noch Bouterwek, Moratin, Navarrete, Arrieta, Martinez de la Roſa und viele Andere citiren müſſen. — Uebrigens ſind die »Vorleſungen« (die mir auf ihren kaum dreißig Seiten über das ſpaniſche Theater allerdings keine ſehr ſpecielle Hülfsquelle ſein konnten) ſchon in der Vorrede des erſten Bandes unter den Vorarbeiten, auf welche dieſes Werk ſich ſtützt, genannt worden, und ſie werden es nun abermals in obiger Liſte; ſchon dieſe allgemeine Berufung würde daher, wenn an jener Stelle wirklich, wie nicht der Fall iſt, Schlegel als Quelle gedient hätte, das Citat im Einzelnen überflüſſig gemacht haben. Früheren Schriften gegenüber galt der Grundſatz, überall die eigene Prüfung voranzuſtellen und alte Irrthümer möglichſt zu berichtigen; dagegen wurde keineswegs auf Koſten der Wahrheit nach Originalität getrachtet, und ſomit ließ ſich eine Wiederholung von dieſem und jenem, was ſchon richtig geſagt worden war, nicht umgehen. Wenn nun eine ſolche in irgend ausgedehnter Weiſe Statt fand, ſo iſt es immer angegeben worden; aber es verſteht ſich von ſelbſt, daß weder jedes Factum und jede Notiz, noch jede einzelne ſchon früher gemachte Bemerkung mit einem Citat belegt werden konnte; einmal würde dies eine unnütze Anſchwellung der Noten herbeigeführt haben, zweitens aber wäre es mehrentheils auch unmöglich geweſen, indem man nach langer Beſchäftigung mit einem Gegenſtande und den darauf Bezug habenden Werken weder von jeder Idee zu ſagen weiß, ob man ſie ſich ſelbſt oder einem Anderen verdanke, noch von jedem Ausdrucke, ob und wo derſelbe etwa ſchon früher gebraucht worden ſei.

(Auszugsweiſe deutſch vor den Schauſpielen des Lope de Vega, überſetzt von J. Grafen von Soden, Leipzig 1820.)

Chefs-d'Oeuvre du Théatre espagnol, 5 Bände (in der Sammlung der Chefs-d'Oeuvre des Théatres étrangers (Paris 1822). In dem 1ſten dieſer Bände findet ſich ein fleißig gearbeiteter und mir nützlich gewordener, vornämlich biographiſcher, Artikel über Lope de Vega von einem gewiſſen La Beaumelle; von geringerem Gehalt iſt der über Calderon.

Damas-Hinard, Théatre espagnol, 4 vol., Paris 1842. In den Einleitungen zu dieſer neuen Ueberſetzung einer Auswahl aus Lope und Calderon iſt Manches aus der vorgenannten Sammlung wiederholt, aber auch verſchiedenes Neue hinzugefügt worden.

M. Enk, Studien über Lope de Vega, Wien 1839. Dieſe Schrift beſteht aus Inhaltsüberſichten von 24 Comödien des Lope, denen einige äſthetiſche Bemerkungen beigegeben ſind. Die Wahl der analyſirten Stücke trifft nur bei vieren mit der meinigen überein.

v. d. Malsburg, Vorreden zu der Ueberſetzung von Calderon's Schauſpielen (Leipzig 1819 ff.) und zu »Stern, Scepter und Blume« von Lope de Vega (Dresden 1824).

Heiberg, de poëseos dramaticae genere Hispanico, praesertim de Calderone dissertatio inauguralis, Hafniae 1817.

L. Tieck, zerſtreute Bemerkungen über das ſpaniſche Drama in den »dramaturgiſchen Blättern« und in der Vorrede zu dem »Leben des Marcos de Obregon.«

Solger, Kritik von Schlegel's Vorleſungen, in ſeinen »Geſammelten Schriften«, Leipzig 1826.

Val. Schmidts »Ueberſicht und Anordnung von Calderon's Dramen,« im Anzeigeblatt der Wiener Jahrbücher von 1822.

Louis Viel Caſtel, mehrere Aufſätze über das Spaniſche Theater in der Révue des deux Mondes von 1840.

Coleccion general de Comedias escogidas, Madrid 1826 sqq. Dieſe Sammlung gibt hinter jedem Stücke einige äſthetiſche, kritiſche und ſonſtige Bemerkungen, welche nachher zum Theil durch Ochoa's Tesoro del Teatro español weiter verbreitet worden ſind.

III.

Einige Zuſätze und Berichtigungen zu dem ganz Werke.

Gil Vicente [1]).

Ueber die Lebensverhältniſſe dieſes portugieſiſchen, aber auch für caſtilianiſche Literatur wichtigen Dichters liefert uns die biograph Arbeit, welche der neuen Ausgabe ſeiner Werke voranſteht, keine e lichen neuen Daten; wir wenden uns daher ſogleich zu deſſen dramati Dichtungen. — Die geiſtlichen Schäferſpiele Gil Vicente's, die f ſten ſeiner Compoſitionen, ſind, wie ſchon von ſeinen Zeitgenoſſen ben wurde [2]), denen des Juan del Encina nachgebildet; einige von Ba und Monteiro hervorgehobene Stellen und Scenen laſſen hierüber ke Zweifel; aber ſchon dieſe erſten Verſuche des Portugieſen ſind von ei lebendigeren Hauche der Poeſie durchweht, als die des Spaniers, und kunden mehr Fortſchritt zu einer eigentlich dramatiſchen Handlung. ſondere Aufmerkſamkeit verdient das Auto de los cuatro tiempos, ſich hier, wenn auch nur im erſten Anſatz, ſchon die Grundzüge zu

[1]) Der Umſtand, daß mir die Benutzung von Gil Vicente's We (in dem Exemplar der Göttinger Bibliothek) nur ſehr kurze Zeit gönnt geweſen war, hat den dieſem Dichter gewidmeten Artikel im er Bande der vorliegenden Geſchichte einigermaßen beeinträchtigt und n genöthigt, mich dort mehrfach an Bouterwek zu halten. Da mir nun Obras des portugieſiſchen Dichters in der neuen Ausgabe von Bar Feio und Monteiro zugekommen ſind, ſo gebe ich hier einige ergänze Zuſätze zu jenem Artikel.

[2]) Garcia de Reſende ſagt:

E vimos singularmente
Fazer representaçoes
D'estilo mui eloquente,
De mui novas invençoes:
Elle foi que inventou
Isto cá e o usou
Com mais graça e mais doutrina,
Posto que Joam del Enzina
O pastoril começou.

ſpäteren Autos finden; die verſchiedenen Jahreszeiten werden nämlich als Repräſentanten der irdiſchen Entzweiung, des raſtloſen Zwieſpalts in der Erſcheinungswelt vorgeführt, und zuletzt erſcheint der menſchgewordene Gott als das verſöhnende Princip, dem alle die ſtreitenden Mächte der Welt huldigen müſſen; auch die Herbeiziehung der alten Mythologie zur Verherrlichung des Chriſtenthums kommt hier ſchon vor. — In Bezug auf Gil Vicente's geiſtliche Schauſtücke von größerem Perſonal und reicherem Inhalt haben die neuen portugieſiſchen Herausgeber die Vermuthung aufgeſtellt, dieſelben ſeien durch die Bekanntſchaft des Dichters mit den franzöſiſchen Myſterien veranlaßt worden. Zur Unterſtützung dieſer Annahme berufen ſie ſich auf den Umſtand, daß Lucifer dort Prince des diables und Procureur des enfers, hier Mayoral do Inferno und Meirinho da Corte infernal genannt wird. Allein dieſe, doch keineswegs ſehr auffallende Uebereinſtimmung ſcheint uns die daraus gezogene Folgerung nicht zu rechtfertigen; Benennungen, wie die angeführten, ſind ganz aus den Vorſtellungsweiſen des Mittelalters hervorgegangen und brauchten von dem einen Lande nicht erſt dem anderen überliefert zu werden; unſere Ueberzeugung, der Portugieſe habe ſich an ähnliche ältere, auf der pyrenäiſchen Halbinſel heimiſche Stücke geſchloſſen, bleibt daher unerſchüttert. Von der Beſchaffenheit dieſer Autos kann eine gedrängte Inhaltsanzeige desjenigen, welches den Titel Moſina Mendez führt, einen Begriff geben. Ein Mönch beginnt mit einer langen Predigt, in welcher er viele Autoren, unter Anderen Boëthius de consolatione, Augustinus de angelorum choris, Remigius de dignitate sacerdotum citirt. »Dieſe gelehrten Männer — fährt er fort — ſenden mich auf dies heilige Amphitheater, damit ich die Figuren, welche ſogleich auftreten werden, einführen möge; das Werk, welches Ihr ſehen ſollt, heißt »die Myſterien der Jungfrau.« — Nun treten vier Engel mit Muſik auf, hinter ihnen die heilige Jungfrau als Himmelskönigin, umgeben von vier Mädchen, der Klugheit, der Armuth, der Demuth und dem Glauben. Die Letzteren ſetzen ſich und jede von ihnen beginnt eine Weiſſagung auf den erwarteten Erlöſer zu leſen. Die Jungfrau ſpricht aus, wie glücklich ſie ſein würde, wenn ſie der Mutter jenes erſehnten Heilandes auch nur als niedrigſte ihrer Sclavinnen dienen dürfte. Da erſcheint der Engel Gabriel, ihr zu verkündigen, wie ſie ſelbſt jene Erkorene ſei, und Maria unterwirft ſich in dankbarer Demuth dem Befehle des Höchſten. Der hintere Theil des Theaters, auf dem dieſe Scene vorging, ſchließt ſich, und man erblickt eine Anzahl Hirten, wie ſie nach vollbrachtem Tagewerk den Abend mit Plaudereien und ländlichen Spielen hinbringen; vorzüglich macht ſich in ihrer Mitte die Bäuerin Moſina Mendez durch ihr munteres Weſen be-

merklich; ſie erheitert die Hirten durch die Lieder und Geſänge, die ſie aufführt, und nachdem dieſe, auf's anmuthigſte geſchilderte Ergötzung eine Zeit lang gewährt, ſtrecken ſich Alle zum Schlafen nieder. Von Neuem öffnet ſich der Hintergrund; die heilige Jungfrau kniet anbetend vor dem Chriſtkinde, die vier in Mädchengeſtalt perſonificirten Eigenſchaften ſingen einen Pſalm, und ein Engel weckt die ſchlafenden Hirten, um ihnen die Geburt des göttlichen Knaben zu verkündigen. Geſang und Tanz der Hirten um die Krippe beſchließt dann das Auto. — Sehr richtig hat Bouterwek die Comedia Rubena mit Rückſicht auf die lockere Verbindung der Scenen als dramatiſche Novelle bezeichnet; in dem erſten Theile dieſes Stückes wird, wie ſchon geſagt, die bedrängte Lage der Rubena, der Tochter eines Abtes, geſchildert, welche von einem jungen Geiſtlichen verführt worden iſt und nun, dem Zorn des Vaters entfliehend, im Freien ihre Niederkunft hält. Eine Hexe hilft ihr mit Hülfe hölliſcher Geiſter, die ſie beſchwört, aus der Noth und übergibt die neugeborene Tochter, welche den Namen Cismena erhält, der Obhut der Feen. Rubena verſchwindet ganz aus dem Perſonal, und die folgende Scene zeigt Cismena als Hirtin in einem abgelegenen Thale ihre Heerden hütend. Die Feen, welchen ſie zur Pflege anvertraut iſt, rathen ihr, ſich in die Stadt Creta zu begeben, weil dort ein ſeltenes Glück ihrer warte. Sie folgt dem Vorſchlage und gewinnt durch ihre Holdſeligkeit bald das Herz einer vornehmen Dame, welche ſie an Kindes Statt annimmt. In der letzten Scene iſt die nun ganz herangewachſene Cismena durch den Tod ihrer Pflegemutter in den Beſitz von deren großem Vermögen gelangt und ſieht ſich von vielen Bewerbern umdrängt. Dieſe Scene (ein Ausdruck, der hier ſo viel wie Akt bedeutet) iſt von den früheren ganz unabhängig und kann als ein kleines, für ſich beſtehendes Luſtſpiel angeſehen werden. Unter den verſchiedenen Freiern befindet ſich auch ein Prinz von Syrien, der ſich als Page verkleidet hat und zuletzt den Sieg über ſeine Nebenbuhler davonträgt. — Unvergleichlich mehr dramatiſche Rundung hat die Comödie El viudo, ein allerliebſtes Stück, welches das Talent des Gil Vicente im glänzendſten Lichte zeigt. Ein Geſpräch zwiſchen dem Wittwer und ſeinem Gevatter bildet den Eingang. Der Erſtere kann ſich über den Verluſt ſeiner Ehehälfte nicht tröſten, der Gevatter aber ſagt ihm, er würde ſich ſelig preiſen, wenn er ſelbſt an ſeiner Stelle ſein könnte und entwirft darauf ein luſtiges Gemälde von der Noth, die er mit ſeiner Frau auszuſtehen habe. Während der Wittwer ſodann einen Gang zu dem Grabe der Verſtorbenen antritt, tritt zu ſeinen Töchtern ein verkleideter Prinz, Namens Rosbel; er gibt ſich ihnen für einen Dudelſackſpieler aus und bittet ſie um ihre Fürſprache bei dem Vater, daß dieſer ihn in ſeine Dienſte neh-

men möge. Der Wittwer kehrt zurück und ſtellt ein ſcharfes Examen mit dem Fremdling an, der ihm verdächtig ſcheint, den er aber zuletzt als Knecht annimmt. Roberto verrichtet alle ſeine Handthierungen mit großer Pünktlichkeit, ſchleift Holz, melkt die Ziegen und macht inzwiſchen den beiden Mädchen den Hof. Seine Artigkeiten finden leicht Eingang in ihr Herz, und als der Vater ſie nöthigen will, anderen Männern die Hand zu reichen, verweigern ſie die Einwilligung, erklärend, nur Rosbel lieben zu können. Der Prinz iſt einigermaßen in Verlegenheit, weil er doch nicht Beide heirathen kann, und macht ihnen den Vorſchlag, ſie ſollten, um ihn looſen; die Mädchen fügen ſich, und die Eine wird durch die Hand des Geliebten beglückt; um der Anderen aus der Noth zu helfen, muß Rosbel's Bruder erſcheinen, welcher lange die Welt durchirrt hat um den Verlorenen aufzuſuchen, und ſehr verwundert iſt, ihn in ſo niederer Tracht zu finden; er reicht der zweiten der Schweſtern ſeine Hand und der Wittwer feiert am Ende durch ein von Muſik und Tanz verſchönertes Feſt die Hochzeit ſeiner Töchter mit zwei Prinzen. — Die Reize, welche der portugieſiſche Dichter über dieſes kleine, in mancher Hinſicht freilich noch die Kindheit der Kunſt verrathende Genrebild zu verbreiten gewußt hat, können nicht genug geprieſen werden. — Unter den Tragi-Comödien des Gil Vicente hat der Don Duardos nicht allein die größte Ausdehnung, er macht auch die meiſten Anſprüche auf eine eigentlich dramatiſche Compoſition. Wir haben hier allen Ernſtes ein Ritterſtück mit Zweikämpfen, Turnieren, romantiſchen Abenteuern, Zaubereien und ſich kreuzenden Liebſchaften, einen Amadisroman, nicht ohne Kunſt in Scenen gebracht. Don Duardos, Prinz von England, kommt an den Hof des Kaiſers Palmerin von Conſtantinopel, um deſſen Sohn Primaleon wegen einer Beleidigung zum Kampfe auf Tod und Leben zu fordern. Während dieſes Kampfes, aus dem er als Sieger hervorgeht, erblickt er die Prinzeſſin Florida, die Schweſter ſeines Gegners und wird von ihrer Schönheit zu heftiger Liebe entflammt; da er unter ſeinem wahren Namen nicht an dem feindlichen Hofe zu bleiben wagt, faßt er auf den Rath der ihm gewogenen zauberkundigen Fürſtin Olimba den Entſchluß, ſich verkleidet unter die Gärtner der Prinzeſſin aufnehmen zu laſſen; ein Liebestrank, den ſeine Gönnerin bereitet, ſoll ihm die Neigung Florida's gewinnen. Alles geht auf's Beſte von Statten, das liebende Paar (denn der Trank hat gute Wirkung gethan) trifft ſich oft im Garten, aber nur die Vermählung der Kaiſerstochter mit einem Gärtner ſcheint noch eine Unmöglichkeit zu ſein; da geſchieht es, daß Florida von einem Ritter beleidigt wird, Duardos legt wieder ſeine Fürſtentracht an, beſiegt den Frechen im Zweikampf, und dieſe Heldenthat wird Veran-

laſſung, daß der Kaiſer, welcher ihn erkennt, ihm den früheren
über Primaleon verzeiht und die Hand der Tochter in die ſeine
Unter dem Geſang einer lieblichen Romanze verabſchiedet ſich
Schluſſe das glückliche Paar vom conſtantinopolitaniſchen Hofe,
nach England heimzuziehen. — Man hat Unrecht, nach Bouter
Vorgange hauptſächlich die Farçen des Gil Vicente als die eigentl
Beweisſtücke ſeines Talents hervorzuheben, denn ſo viel Kunſt in A
und Durchführung eines dramatiſchen Plans, wie der Don Duar
verrathen dieſe nicht. Die meiſten derſelben ſind vielmehr nur abgeri
Scenen aus dem gewöhnlichen Leben und zeigen nicht einmal ſo
inneren motivirten Zuſammenhang, wie die beſſeren der ſpäteren E
meſes. An der heiteren und muthwilligen Laune, an der Lebendigkeit
Anſchaulichkeit, mit welcher das bunte Getreibe eines beweglichen V
geſchildert wird, ja an den verſchönernden Pinſelſtrichen, welche die
ſtellung über die gemeine Wirklichkeit zu erheben ſuchen, mag man
erfreuen: aber man rede nicht von einem bedeutenden Einfluß, den
Farçen auf das ſpaniſche Drama geübt hätten; eine ſolche Einwirk
könnte nur auf die Zwiſchenſpiele gedacht werden, allein Bilder des
bens der Gegenwart lagen den Spaniern wie dem Portugieſen vor Au
und der helle Blick, um ſie aufzufaſſen, iſt mehr Naturgabe, als daß
gelernt werden könnte; was dagegen Sache des Lernens war, inne
Fortſchritt der Handlung, geſchickte Verbindung der Scenen, darüber n
bei Torres Naharro viel mehr Rath zu holen, als bei Gil Vicente.
Belegen für das Geſagte führen wir die Farsa do Velho da Horto
die dos Almocreves an; in dieſen herrſcht kaum mehr geordneter Zuſa
menhang, als in den zufälligen Erſcheinungen des Lebens ſelbſt, wel
darin geſchildert werden; auch von den übrigen Stücken dieſer Gattu
gilt daſſelbe, und nur die Inez Pereira ſtrebt nach mehr künſtleriſch
Geſtalt. Die Handlung dieſes Luſtſpiels ward ſchon in kurzem Abriß d
gelegt, aber ſie möge hier als die beſte unter allen, von Gil Vicente
fundenen, noch näher entwickelt werden. Ines, die ſich über ihren Sta
erhaben dünkende Tochter einer Frau aus dem niederen Volke, verricht
unmuthig ihre Arbeit. Die Mutter ſchilt ſie wegen ihres thörichten Hoc
muths. Eine Gelegenheitsmacherin überbringt dem ſchönen Mädchen ein
Liebesbrief von Pero Marques, einem reichen Landmanne. Bald kom
der Freier ſelbſt, ein arger Einfaltspinſel, der mit ſeinen Tölpeleien g
nug zu lachen gibt; Ines gibt ihm einen Korb und ſagt, ſie wolle lieb
gar keinen Mann, als ſolchen Eſel. Drauf kommen zwei Juden als Eh
ſtandsmäkler und ſchlagen ihr mehrere heirathsluſtige Ritter vor. S
erklärt, ſie wolle einen munteren und aufgeweckten Mann, der ſingen u

ſpielen könne. Bald erſcheint auch ein Freier, wie ſie ihn wünſcht, mit Geſang und Saitenſpiel; ſie willigt ein und die Hochzeit wird unter Feſten und Luſtbarkeiten gefeiert. Aber bald erhalten die Dinge ein trüberes Anſehen; der Ehemann iſt argwöhniſch und despotiſch und läßt der lebensluſtigen Frau nicht die mindeſte Freiheit. Ines beklagt daher, daß ſie nicht lieber dem erſten dummen Freier die Hand gegeben, und iſt ſehr froh, als ſie durch den unerwarteten Tod ihres Peinigers in die Lage verſetzt wird, das früher Verſäumte nachzuholen. Sie läßt dem reichen Pero Marques ſagen, er möge nur kommen, ſie werde ihn nicht wieder abweiſen; für ſich rechtfertigt ſie ihren Entſchluß mit dem Sprichwort; »Ich will lieber einen Eſel, der mich trägt, als ein Pferd, das mich abwirft«; und ſie trügt ſich nicht, denn der einfältige Landmann läßt ihr in jeder Hinſicht freies Spiel. Nicht lange nach der Vermählung klopft ein Eremit an Pero's Thür; Ines geht, ihm ein Almoſen zu reichen, der Eremit aber raunt ihr zu, er ſei ein Ritter, der ſich ihr zu Liebe verkleidet habe. Beide ſind bald einverſtanden und die junge Frau ſpiegelt ihrem Manne vor, ſie wolle zu dem Eremiten wallfahrten. Der gutmüthige Pero lobt dieſen Entſchluß ſeiner frommen Ines und geleitet ſie ſelbſt einen Theil des Wegs; als ſie an einen Fluß kommen, wird das Sprichwort von dem Eſel noch buchſtäblicher wahr, denn der Mann muß ſich bequemen, die Frau auf ſeinem Rücken hinüber zu tragen und ſie ſo mit eigener Mühſal in die Arme ihres Buhlen zu ſpediren.

Band I. S. 156. Ferd. Wolf hat kürzlich mit ſehr plauſiblen Gründen wahrſcheinlich gemacht, daß auch der erſte Akt der Celeſtina von Fernando de Rojas herrühre.

S. 364. Das köſtliche Zwiſchenſpiel des Cervantes, El Retablo de las maravillas, gründet ſich auf einen alten Volksſchwank, welcher deutſch erzählt iſt in dem Gedicht vom Pfaffen Amis (ſ. Benecke's Beiträge zur Kenntniß der altd. Sprache und Literatur, 2te Hälfte, (Göttingen 1832, S. 499 ff).

Band II. S. 386. Lope's merkwürdiges Drama El Animal porfeta iſt nach einer Legende, welche ſich findet Bollandi Acta Sanct. 2,974 ed. Antv. Jacobus de Voragine Legenda aurea Hist. 2 und Vincent. Bell. Spec. hist. 9,115, wie auch in den Gesta Romanorum c. 18.

Seite 623 haben wir eine zu verkümmerte Idee von Alarcon's Don Domingo de Don Blas gegeben. Dieſes Stück zeichnet ſich beſonders

durch die höchſt originelle und humoriſtiſche Haltung der Hauptperſon aus. D. Domingo, ein ehrenwerther und ſeinem Könige mit Blut und Leben ergebener Ritter, liebt im Laufe des gewöhnlichen Lebens ſeine Bequemlichkeit über Alles. Der König von Leon kommt nach Zamora, aber der gemächliche Don Domingo kann ſich nicht entſchließen, ihm mit den anderen Cavalieren ſeine Aufwartung zu machen. Der König läßt ihn rufen, und erſt nun eilt er zu ihm, aber nur, um das läſtige Geſchäft ſo bald wie möglich zu beenden. Der König fordert ihn auf, ſich eine Gnade auszuwählen, und er erbittet die, daß ſein Gebieter ihn während ſeines Aufenthaltes in Zamora mit ferneren Audienzen verſchonen möge. Er hört in einem Hauſe Geſang, tritt ein, um ſich an der Muſik in der Nähe zu erfreuen, und ſetzt ſich ſogleich nieder; ein eiferſüchtiger Galan kommt darüber zu und fordert ihn zum Zweikampf; er nimmt die Ausforderung an, aber unter der Bedingung, daß er ſich ſitzend ſchlagen dürfe. Erſt als die Umſtände ſeine Thatkraft erfordern, wirft er die Trägheit von ſich und ſteht zuletzt als Held da.

S. 639. Das Drama Del cielo viene el buen Rey von Rodrigo de Herrera beruht auf einer Legende, welche deutſch behandelt worden iſt in dem Gedicht »Der König im Bade.« S. daſſelbe in Genthe's deutſchen Dichtungen des Mittelalters, B. I. S. 415.

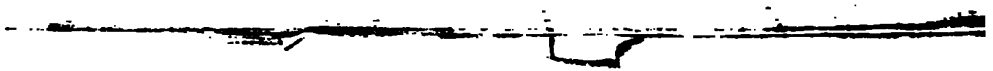
S. 641. In Antonio de Huerta's Cinco blancas de Juan de Espera en Dios iſt die Sage vom ewigen Juden behandelt.

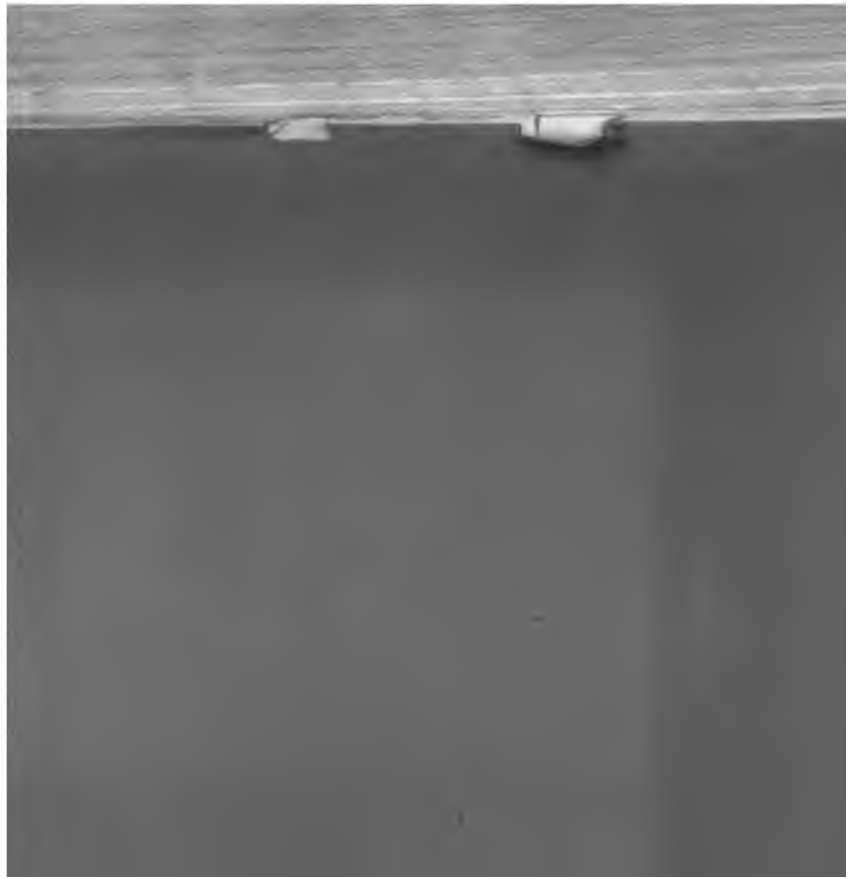
Band III. S. 403 ff. Die ſpärlichen biographiſchen Notizen über die einzelnen Dichter, welche hier gegeben werden, ſind aus Baëna's Hijos ilustres de Madrid, aus Latassa, Ximeno, N. Antonio u. ſ. w.

In Bezug auf die Stellen und Scenen, welche hier und da (ich beziehe mich auf das ganze Werk) aus den Dramen hervorgehoben wurden, muß ich bemerken, daß dabei keine wörtliche Ueberſetzung beabſichtigt ward; dieſelben ſollten nur die Inhaltsanzeigen der Stücke lebendiger machen, und deshalb ward der Dialog oft ſehr abgekürzt.

Sinnſtörende Druckfehler.

S. 48 Zeile 4 v. u. lies Volkes ſtatt Landes.
S. 54 letzte Zeile, iſt vor eine das Wort in zu ſtreichen.
S. 62 Zeile 9 v. o. fehlt hinter göttlichſte das Wort nicht.
S. 75 Zeile 3 v. o. ſtatt ſeine vollendetſten lies die vollendetſten des Calderon.
S. 89 Zeile 7 v. o. iſt das Wort und zu ſtreichen.
S. 96 Zeile 15 v. o. ſtatt Begriffe lies dieſe Begriffe.
S. 116 Zeile 9 v. o. ſtatt da la lies de las.
S. 320 letzte Zeile lies Philomela ſtatt Filomena.





3 9015 06298 43